

Jakob Adriaensz Backer



VON
KURT BAUCH

GROTE'SCHE SAMMLUNG VON
MONOGRAPHIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

BAND V
KURT BAUCH, JAKOB ADRIAENSZ BACKER



Jakob Backer Nr. 59. Selbstbildnis
Albertina
Tafel 1

JAKOB ADRIAENSZ BACKER

EIN REMBRANDTSCHÜLER AUS FRIESLAND

VON

KURT BAUCH



MIT 78 ABBILDUNGEN AUF 44 TAFELN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
BERLIN



Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten
Einbandentwurf von Friedrich Otto Muck. Druck von Fischer & Wittig in Leipzig

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Lebensgeschichte	1
Die Kunst in Friesland	5
Die Frühwerke	16
Die Handzeichnungen	24
Die Einwirkung Rembrandts	28
Historienbilder	36
Die Entwicklung des Porträtstiles in den vierziger Jahren	40
Die letzten Schaffensjahre	46
Schüler und Nachfolger Backers	52
Anmerkungen	59
Die Gemälde des Lambert Jakobsz	69
Handzeichnungen von Lambert Jakobsz	74
Chronologisches Verzeichnis der datierten Werke des Lambert Jakobsz	75
Die Gemälde des Jakob Backer	75
Fälschlich Backer zugeschriebene Gemälde	101
Handzeichnungen von Jakob Backer	103
Fälschlich Backer zugeschriebene Zeichnungen	111
Verzeichnis der Radierungen von oder nach Backer	111
Chronologisches Verzeichnis der datierten und datierbaren Werke Backers	112
Nachträge	113
Namensverzeichnis der Bildnisse, Künstler und Sammlungen	114
Tafeln	121

LEBENSGESCHICHTE

BACKER ist in der zweiten Hälfte des Jahres 1608¹⁾ in Haerlingen in Friesland geboren. Sein Vater, dessen Beruf wir nicht kennen, hieß Adriaen Tjerkse²⁾, aus dessen erster Ehe ein Tjerk Adriaensz und Jakob Adriaensz, der Maler, stammen. Der Name der Mutter ist nicht überliefert, dagegen derjenige der Stiefmutter, der Elsje Roelofs, die Adriaen Tjerkse am 7. April 1611 heiratete. Von den aus dieser Ehe entsprossenen Kindern hieß das erste, der Stiefbruder des Malers, eigentümlicherweise wieder Dirk (= Tjerk).

Der Familienname des Jakob Adriaensz lautete ursprünglich vermutlich de Backer. Mehrere Frühwerke sind so bezeichnet (u. Nrn. 163, 167 und die Radierungen), eine 1635 gemachte Zeugenaussage unterzeichnet er ebenso³⁾, und Hoogstraaten, der 1641 in Rembrandts Werkstatt war, also Backer entweder persönlich kannte oder doch oft von ihm sprechen hörte, nennt ihn mehrmals und an verschiedenen Stellen Jaques de Bakker⁴⁾. — Von 1636 an nannte dieser selbst sich allerdings nur noch Backer, vielleicht, weil dieser Name der in Holland gebräuchliche, vielleicht, weil es der einer einflußreichen und vornehmen Familie in seinem späteren Wohnsitz Amsterdam war.

Haerlingen war damals eine aufblühende Stadt. In unmittelbarer Nähe der jungen, aber schon berühmten Universitätsstadt Franecker und an der Hauptlebensader des aufstrebenden Friesland, der Wasserstraße Leeuwarden — Franecker—Haerlingen, am Meere gelegen, befand es sich in günstiger Entwicklung. Der Weinhandel mit Frankreich, die Walfischfängerei und die Schiffsverbindung mit Spitzbergen brachten reiche Erträge und weitreichende Beziehungen. — Abgesehen von der allgemeinen günstigen Entwicklung des Landes verdankte Haerlingen diesen Aufschwung in erster Linie der Weltgewandtheit, dem Unternehmungsgeist und dem Weitblick eingewanderter flämischer Kaufleute, die im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts wegen ihres mennonitischen Bekenntnisses aus den südlichen Niederlanden, besonders aus Antwerpen, geflüchtet waren und sich in dem wirtschaftsgeographisch günstig

gelegenen Platze angesiedelt hatten. Die „Oude Vlamingen“, wie man diese flämischen Mennoniten nannte, waren bald die wohlhabendsten und vornehmsten Familien der Stadt und noch im ausgehenden 18. Jahrhundert galt es in Haerlingen als etwas Auszeichnendes, wenn man seine Herkunft aus einer dieser Familien ableiten konnte⁵⁾.

Es ist wahrscheinlich, daß die Familie de Backer ebenfalls zu ihnen gehörte. Jakob wurde, statt zu de Geest, in die Lehre des als Maler weit weniger bekannten Lambert Jakobsz gegeben, dem Haupte der Mennonitengemeinde in Leeuwarden; auf einem frühen Porträt hat er den aus Friesland stammenden Reynier Wybrandtsz Wybma dargestellt, der ebenfalls Mennonitenprediger war. Beide Tatsachen machen wahrscheinlich, daß Backer selbst Mennonit war, vielleicht zu den Oude Vlamingen gehörte. Seine wohl frühesten Werke, die Radierungen, wurden in Antwerpen verlegt. Vor allem aber ist es die Namensform de Bakker, die auf die südlichen Niederlande weist. Bei der feststehenden Abfolge der Vornamen darf man sogar auf die mutmaßlichen Vorfahren Backers zu schließen versuchen. 1538 kommt in den Antwerpener Liggeren der Maler Dierick de Backer als Meister vor. Ist es der Vater des Emigranten Adriaen Tjerkse? (Und ist, nachdem immer wieder die Vornamen Adriaen, Dirk [Tjerk] und Jakob sich wiederholen, vielleicht der bekannte Antwerpener Maler Jacob de Bakker [etwa 1560—90]⁶⁾ ein zweiter Sohn jenes Dierik und Bruder des Adriaen?) — Auch hat Backer scheinbar immer eine besonders gute gesellschaftliche Stellung gehabt: er wurde in Leeuwarden von dem vornehmen Porträtisten de Geest gemalt, was bei der sehr gewählten Kundschaft jenes Malers der Hof- und Adelskreise gewiß eine Auszeichnung war. Und in Amsterdam wird er von seinen Schülern in einem Polizeiprotokolle nur „de Heer“ tituliert³⁾, eine damals nur für Hochstehende gebräuchliche Bezeichnung. Endlich würde nicht nur sein Stil, sondern auch insbesondere seine gesamte Auffassung der Kunst für die Annahme vlämischer Abkunft sprechen.

Wann der junge Backer aus Haerlingen in die friesische Hauptstadt Leeuwarden übergesiedelt ist, ist nicht bekannt. Einige seiner frühen Werke verraten Beziehungen zu denen des Pieter Feddes, der Haerlinger, aber zeitweise auch in Leeuwarden tätig war, wo Backer laut Houbrakens Bericht bei Lambert Jakobsz in die Lehre ging. Auch zu de Geest trat er in Beziehungen, wenigstens läßt sich dessen künstlerischer Einfluß nachweisen, und das von dem viel Älteren gefertigte Bildnis verrät nähere Bekanntschaft. Da Backer im Nachlaß-Inventar (1637) des Lambert Jakobsz⁷⁾ mehrfach als „Mr. Jakob Ariens“ genannt wird, ist es wahrscheinlich, daß er noch in Leeuwarden die Meisterwürde erlangt hat.

Jedenfalls muß er schon 1633 ein fertiger Künstler gewesen sein, als er das früheste bekannte Werk (u. Nr. 23), das reifes Können zeigt, schuf. In diese Zeit fällt spätestens seine Übersiedelung nach Amsterdam. Hier bekam er noch im gleichen Jahre einen großen, sehr ehrenvollen Auftrag, den ein fremder Anfänger gewiß nicht erhalten hätte. Er malte 1633—34 das Gruppenbild der Vorsteherinnen des Bürgerwaisenhauses. Schon 1638 malte er ein zweites Gruppenbildnis, ein Schützenstück, das die Korporalschaft des Hendrik Dzn. Spiegel darstellte, in der „Coninxkamer“ der Kloveniersdoelen aufgehängt wurde, aber schon früh spurlos verschwunden ist (u. Nr. 234). Scheinbar wandte er sich hauptsächlich dem Porträtfache zu. Selbst aus Haarlem kam man, um sich von Backer malen zu lassen⁸⁾. Wahrscheinlich machte er seine Reise nach Vlissingen 1638⁹⁾ auch wegen eines Porträtauftrags. Im Entstehungsjahr der Nachtwache malte auch er ein großes Schützenstück, die Kompanie des Kapitäns Cornelis de Graef, und um 1650 noch ein viertes Gruppenbildnis, die Vorsteher des Nieuwezijds-Huiszittenhuis. Sonst scheint er außer Bildnissen in seiner späteren Zeit hauptsächlich mythologische und allegorische Bilder großen Formates gemalt zu haben. Sie waren vorzüglich als Kaminbilder sehr beliebt, wurden sehr hoch bezahlt (s. u. Nr. 69) und mehrfach besungen (u. Nrn. 60, 61). Die außerordentliche Schätzung seiner Handzeichnungen erwähnt erst Houbraken¹⁰⁾. Sie machen von seinem Lebenswerk einen bedeutenderen Teil als bei anderen Künstlern aus. Ein scheinbar großer Schülerkreis sammelte sich um ihn, und außer auf diese hat seine Kunst auch auf manche anderen gewirkt. Backer war ein wohlhabender und geachteter, ja berühmter Künstler, als er am 27. August 1651 in jungen Jahren starb.

Neben der Gedenkmünze, die anlässlich seines Begräbnisses geschlagen wurde, geben davon die Berichte seiner Zeitgenossen Zeugnis. Schon 1641 wird er von Philip Angels mit nur drei anderen (Rembrandt, Lievens und merkwürdigerweise Bleker) als „grootgeacht“ hervorgehoben¹¹⁾. Meyssens, der Antwerpener Herausgeber seiner Radierungen, lobt in seiner 1649 erschienenen Sammlung von Bildnissen bedeutender Menschen Backer als einen vorzüglichen Maler von großer Erfindungsgabe, mit schönem Kolorit und sehr gutem Inkarnat¹⁾. de Bie, der diese Porträtserie in sein „Guldenkabinett“ übernimmt, fügt ein schwülstiges Lobgedicht hinzu, in dem als einziges Bemerkenswerte die Behauptung auftaucht, Backers Ruhm sei auch in Spanien bedeutend¹²⁾. Diese von späteren Kunsthistorikern häufig wiederholte Behauptung scheint jeder Grundlage zu entbehren und ist vielleicht aus einer Verwechslung mit dem Antwerpener Jaques de Bakker zu erklären. — Sandrart kennt Backer persönlich, bestaunt die Schnelligkeit seines Malens, erzählt von seinem Ruhm

und seiner Porträtkunst⁸⁾. — Hoogstraaten erwähnt ihn zweimal⁹⁾ und lobt paradigmatisch sein Inkarnat. — Houbraken fügt zu den aus früheren Werken übernommenen Nachrichten hinzu, daß die mythologischen Bilder, die Kaminstücke und die Zeichnungen so sehr beliebt gewesen seien¹⁰⁾. Alle Späteren schöpfen aus diesen Quellen. — Die letzte zusammenfassende Darstellung gab Moes in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

DIE KUNST IN FRIESLAND

ALS Backer heranwuchs, war sein Heimatland in einer günstigen Entwicklung begriffen

Die heutige holländische Provinz Friesland, Kern und Überrest des großen Friesenlandes, das ursprünglich Westfriesland bis an die Rheinmündung, Ostfriesland bis an die Elbe und Nordfriesland bis an die dänische Sprachgrenze in Westjütland mitumfaßte, hat bis jetzt in Sitte, Tracht und Sprache (die nicht nur ein Dialekt, sondern neben dem Englischen und dem Deutschen der dritte selbständige Zweig der Sprachgruppe des Westgermanischen ist) eine charaktervolle Eigenart bewahrt. Nach der Abtrennung Ostfrieslands und dem Verluste der völligen staatlichen Selbständigkeit im Ausgange des Mittelalters — die Gebiete westlich der Zuiderzee, „Westfriesland“, waren schon im 12. Jahrhundert verloren gegangen — hatte das erschöpfte und abseits gelegene Land eine Zeit der Stagnation, aus der heraus sich jedoch unter dem europäischen Kulturinflusse des Habsburgerreiches, dem es jetzt in lockerer Form angehörte, neues Leben entwickelte. Es ist für die Selbständigkeit Frieslands charakteristisch, daß das im Laufe des 16. Jahrhunderts aufstrebende Land, das sich der holländischen Erhebung gegen die Spanier anschloß, sich dennoch seine kulturellen Anregungen und Beziehungen nicht wesentlich im benachbarten Holland, sondern in gewissem Umfange aus Niederdeutschland und in stärkstem Maße aus den südlichen Niederlanden, dem Knotenpunkt der nord-europäischen Kunstentwicklung des späteren 16. Jahrhunderts, verschaffte¹³). Neben Holländern (die Maler Reyer Gerbrants aus Amsterdam 1544, Jan Gerits, Jan Berents, bald danach) werden niederdeutsche (der Maler Staes Thyelman aus Köln 1540) und flämische Künstler in der aufblühenden Hauptstadt und Statthalterresidenz Leeuwarden genannt, und der eigenartige Stil der Porträtmalerin Anna von Cronenberg, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Friesland tätig war, ist gar nicht anders als aus westfälischen Anregungen (tom Ring-Kreis) zu erklären¹⁴). Von Südniederländern stammen auch

in Friesland — ebenso wie in Holland und Norddeutschland — zahlreiche prachtvolle Bauwerke aus dem 16. Jahrhundert: Tore und Türme (z. B. der Oldenhove in Leeuwarden von dem Flamen Jakob van Aaken 1529), aber vor allem Rathäuser und andere öffentliche Gebäude (z. B. die „Kanzlei“ in Leeuwarden von Barth. Janszoon, Hofbaumeister Philipps II.). — Andererseits arbeiteten manche friesischen Künstler im Auslande: der europäische Bildhauer Adriaen de Vries (der Friese) hauptsächlich in Deutschland (geb. 1560 im Haag); in Antwerpen und ebenfalls in Deutschland schuf Jan Vredeman de Vries (geb. 1527 in Leeuwarden) seine wichtigen Architekturstudien¹⁵⁾, selbst in Italien waren friesische Künstler tätig: unter anderen der Stecher Pieter de Valck (1575 in Venedig, 1584 wieder in Leeuwarden), der Maler Diederick de Vries¹⁶⁾, der 1597 ebenfalls in Venedig, und der Glasmaler Gerard van Horne, der um 1575 in Florenz und Bologna wirkte.

Im Beginn des 17. Jahrhunderts wurden mit dem Aufblühen Hollands und der Übernahme der Statthalterschaft von Friesland durch die Nassauer die Beziehungen zu Holland stärker, ohne jedoch dem Kulturaustausch mit Deutschland und ganz besonders mit Belgien Eintrag zu tun. Die neugegründete Universität in Franecker hatte anfangs außer Friesen überwiegend deutsche Professoren und auch später blieb ihr Lehr- und Studentenkörper (vor allem in der reformierten theologischen Fakultät) völlig international zusammengesetzt aus Friesen, Deutschen, Südniederländern, Holländern, selbst Franzosen, Polen und Ungarn¹⁷⁾. Das sehr rege Musikleben pflegte außer italienischen und französischen Komponisten die neue nordische Musik Englands, Deutschlands und insbesondere der Niederlande und hatte direkte persönliche Beziehungen zu Antwerpen und Deutschland¹⁸⁾. Die Seele des literarischen Lebens der Hauptstadt war der Engländer Jan Jz. Starter, ein 1614 nach Leeuwarden gekommener Verleger, der hier zahlreiche Bücher herausgab, eine Reederijkerskamer gründete, später jedoch nach Amsterdam und von dort nach Deutschland zog. — Friesland behielt eben kulturell in dieser ein halbes Jahrhundert währenden Blütezeit (etwa 1590—1640) völlig den Charakter eines selbständigen Landes, das überall unter besonderer Bevorzugung der südlichen Niederlande Anregungen empfing — und austeilte. Ludwig Burchard weist gelegentlich auf die vielen Künstlerpersönlichkeiten hin, die dieses Land im beginnenden 17. Jahrhundert hervorgebracht und entsandt hat¹⁹⁾. Nach Antwerpen gingen von Friesland aus Johannes Eillarts, Stecher und Kunsthändler, der mit seinem Heimatlande in steter Verbindung blieb, und insbesondere die beiden hochbegabten Stecher Bote und Schelte van Bolswert, die aus dieser friesischen Stadt stammend in Antwerpen an die Spitze von Rubens' graphischer Werkstatt gelangten.

Nach Amsterdam ging vor Backer und Flinck der vorzügliche Radierer Symon Wynhouts de Vries (nach Eekhof geb. 1580 in Leeuwarden), jener Simon Frisius, der einer der bedeutendsten vorrembrandtischen Graphiker wurde²⁰).

Weit größer jedoch ist die Anzahl der Künstler, die umgekehrt aus den Nachbarländern in die aufwachsende friesische Hauptstadt zogen und ihren Teil zu der eigenartigen Kunstblüte des kleinen, abgelegenen Landes beitrugen. Durch französische Emigranten wurde die Silberschmiedekunst neu belebt, deren Erzeugnisse sich noch vielfach erhalten haben²¹); ein italienischer Maler, der im Staate Venedig geborene Antonio Bartolomei, wird 1622 genannt²²); 1598 lernte hier der Kopenhagener Glasmaler Coenradt Lambertsz Polman seine Kunst. Der Maler Adrian Cornelis Ruts aus Bremen siedelte 1597 nach Leeuwarden über, wo seine Söhne Cornelis Az. und Dirk Az. (vielleicht auch der 1617 genannte Willem Az.?) ebenfalls tätig waren, und aus dem nieder-rheinischen Cleve kam um 1630 der junge Govert Flinck. Holländer waren Jan Willemsz van der Wilde aus Leiden (1617), Ulrich Dierkzoon aus Woerden (1618) und Lambert Jakobsz (gegen 1620) aus Amsterdam. Er war wohl vorher in Antwerpen tätig gewesen, woher ferner der Glasmaler Hendrik Smids (1623) und der Maler Symon de Geest gekommen waren, während der schon 1601 über-gesiedelte Hans Clercq und der in Amsterdam tätige Landschaftler und Genre-maler David Vinkboons, der 1602 in Leeuwarden heiratete, beide aus Mecheln stammten.

Die Fülle dieser nur aus zufällig erhaltenen Eintragungen zusammen-gestellten Namen ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß Leeuwarden damals eine immerhin nur kleine und entlegene Stadt war und insbesondere, wenn man die zahlreichen einheimischen Künstler hinzurechnet, die damals aus Friesland selbst in die Hauptstadt zogen oder schon dort ansässig waren. Eekhoff und Straat nennen weit über dreißig Namen Leeuwardener Stecher und Maler²³), von denen verschiedene aus mehrmaligen Erwähnungen, mehrere, beispielsweise die Stecher Jelle Reyners, J. Herrmanni²⁴) und die Bildnismaler Matthis Harings und Joh. Nicolai, aus erhaltenen Werken bekannt sind. Andererseits sind manche Gemälde in der Hauptstadt erhalten, die in jener Zeit ent-standen, jedoch nach damaliger Gewohnheit nicht bezeichnet sind, so daß ihr Schöpfer unbekannt bleibt. Diese Bildnisse aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zeigen bisweilen eine bemerkenswerte Qualität, und während doch die gleichzeitige holländische Porträtkunst im Haag, in Haarlem und auch in Amsterdam schon eine ganz bestimmte nationale Richtung ein-geschlagen hatte, wurde in Friesland jene Porträtauffassung, die zur Zeit der Jahrhundertwende in ganz Europa herrschte, noch längere Zeit beibehal-

ten. Es sind immer wieder die steif aufgerichteten Menschen mit stark farbigen, minutiös ausgeführten Gewändern und höchst naturnahen, aber unbewegten Gesichtern vor neutralem Grunde, von dem sich die Silhouette der schlanken Taillen und Arme abhebt, immer wieder die aus einer steifen Stofffülle heraussehenden Frauengesichter, die in unförmige Gewänder eingesperrten Kinder neben einer Andeutung von Tisch, auf einer Andeutung von Teppich, vor einer Andeutung von Vorhang. Der Porträttypus, den Mor zu einem international-europäischen gestaltet hatte, war die Grundlage für fast alle Bildnisschulen der Wende zum 17. Jahrhundert geworden: in Deutschland, in England, in Italien, in Spanien, in den südlichen und ursprünglich auch in den holländischen Niederlanden²⁶). Aber während in den stark produktiven und fortschrittlichen dieser Kunstbezirke bald völlig neue, ja gegensätzliche Lösungen daraus entwickelt wurden, wurde in dem wenn auch nicht provinziellen, so doch isolierten Friesland der alte Typus besonders lange beibehalten und nur leicht modifiziert.

* * *

Gerade bei so guten und vielgebildeten Künstlern, wie es Wybrand de Geest war, ist dies in hohem Maße auffallend²⁶). Geboren 1592 in Leeuwarden als Sohn eines aus Antwerpen eingewanderten Malers Symon de Geest, unternahm er 1614—18 eine Studienreise, die ihn nach Paris, Südfrankreich und nach Italien führte. Wahrscheinlich hatte er vorher (1613—14) längere Zeit in Utrecht gearbeitet, wo sein Bruder Gillis als Maler ansässig blieb. Von 1621 an bis zu seinem etwa 1660 erfolgten Tode war er wieder in Leeuwarden tätig. Jedoch scheint er — nach dem Stil seiner Werke und aus der zufällig erhaltenen Eintragung auf einer Gelegenheitszeichnung zu schließen — hin und wieder Amsterdam besucht zu haben. 1622 heiratete er Hendrickje van Uylenburg, eine Schwester Saskias, und wurde also mit Rembrandt und mit der wohlhabenden und vornehmen Juristenfamilie van Uylenburg verschwägert. Er arbeitete hauptsächlich für Gelehrten- und insbesondere Adelskreise, in denen er auch gesellschaftlich Fuß gefaßt zu haben scheint²⁷), war eine Art Hofmaler der Statthalter und das Haupt der zahlreichen in Friesland tätigen Künstler. de Geest wird Bildnis- und Historienmaler genannt, jedoch sind fast nur Porträts von ihm, diese allerdings in großer Anzahl erhalten. Sie befinden sich heute in holländischen Galerien, besonders im Friesischen Museum in Leeuwarden und sehr häufig noch im Besitz der Familien, für deren frühere Mitglieder sie gemalt wurden²⁸).

Noch im Jahre seiner Heimkehr schuf de Geest 1621 das große Familienporträt der Wigeri (Taf. 6)²⁹⁾, das für uns den Beginn seines Schaffens und gleichzeitig eine seiner Hauptleistungen bedeutet. Der Stil des ausgezeichneten Werkes schließt sich völlig an die Tradition an, ohne die damals modernen niederländischen Strömungen zu berücksichtigen. Die Anordnung ist schematisch: beziehungslos sind die drei Figurenpaare nebeneinander aufgereiht, alle zeigen jeweils die gleiche Körper- und Kopfhaltung, und jedesmal sind die Arme auffallend ähnlich bewegt, am weitgehendsten beim rechten Paar, am offensichtlichsten bei Vater und Sohn. Das Bild besteht aus drei einzelnen Doppelbildnissen. Ebenso wenig wie „das Beisammensitzen“ ist „das Zimmer“ zum Ausdruck gebracht: unmittelbar hinter den Figuren erscheint eine kahle, pilastergeschmückte Wand mit Wappen, links zusammenhanglos ein grüner Vorhang. Die Figuren sind nicht in eine Umgebung gebracht, sondern für sich wirksam. Sie sind scharf und fest gezeichnet und modelliert, Gewänder und Inkarnat gleichmäßig sorgfältig und etwas pedantisch gemalt. Nirgends außer im Vorhang, der sich gerade dadurch als äußerlich übernommenes Requisit erweist, bemerkt man eine lockere, nicht genau durchgearbeitete Partie. Die Gesichter sind außerordentlich klar und sicher charakterisiert, jedoch unbewegt, ohne Oberflächenleben, stark nivelliert und abgerundet. Vom Leben dieser Menschen ist doch nicht so viel ausgesagt, daß ihre distanzierende und repräsentative Haltung dadurch beeinträchtigt werden könnte³⁰⁾. Im Bildnis der fünfjährigen Gräfin Elisabeth von Nassau aus dem Jahre 1625³¹⁾ sind der unwahrscheinliche Tisch, der unverkürzte Teppich, der nicht lokalisierbare Vorhang und der unklare Hintergrund ohne jeden Zusammenhang gegeben. Das Figürchen hängt vor dem feuerroten Grunde in der Bildebene, völlig starr in seinem weißen Damenkleide und mit der schematischen Gebärde trotz des lebensvollen Gesichtchens mit den großen dunklen Augen (Taf. 5). Selbst im Brustbild, etwa in den schönen Selbstporträt von 1629 (Taf. 5)³²⁾, herrscht dieselbe Auffassung, in der gegenüber dem Menschlich-Natürlichen das Posierend-Repräsentative überwiegt. Mit dem aufgedrehten Schnurrbart, der noch sichtbaren Manteldrapierung, dem hochaufgesetzten und stolz getragenen Kopfe ist ausgesprochen die Haltung des Hofmalers ausgedrückt. Die Flächen des Antlitzes sind kaum modelliert, die Konturen weich und etwas schematisch ausgeglichen und selbst bei dem viel fester und schärfer gemalten, vielleicht einige Jahre später entstandenen Porträtkopfe des Gothaer Museums, der sicher von de Geest stammt und wahrscheinlich Backer darstellt, fällt eine eigentümliche Glättung des Inkarnats, eine Verallgemeinerung der Umrisse und der Modellierung, ein Zusammenziehen beispielsweise der Schattenpartien zu zusammenhängenden Flächen auf³³⁾. Das

einfach aufgefaßte Bildnis, das wohl für die Familie gemalt war und in ihr verblieb, bekommt durch diese Behandlung etwas Unpersönlich-Schematisches und Kaltes (Taf. 33). Die beiden Hauptwerke dieser Zeit jedoch sind die lebensgroßen Bildnisse des Wytze van Cammingha und seiner Gattin Sophie van Vervou³⁴). Das 1632 gemalte Frauenporträt zeigt völlig die traditionelle Auffassung; der Ausdruck ist unbewegt, das prächtige Gewand mit größter Sorgfalt wiedergegeben, die festen, weißlichen Inkarnatsflächen unpersönlich und etwas schematisch modelliert und umrissen, Hintergrund, Tisch, Boden ebenso nebensächlich wie der kleine, nur als Silhouette sichtbare Hund behandelt. Dagegen zeigt das Bildnis des zwei Jahre später gemalten Gatten in der warmbräunlichen Farbe des auffallend individuellen Antlitzes mit der feinen und individuellen Wiedergabe der Hautoberfläche mit kleinen Eintiefungen und Runzeln und einem warmen und forschenden Blick, ferner in den stark abweichenden Proportionen und dem auffälligen Standmotiv größte Ähnlichkeit mit dem ebenfalls 1634 vollendeten Bildnis des Martin Day von Rembrandt, das de Geest vielleicht bei einem Besuche bei seinem Schwager in Amsterdam hatte entstehen sehen.

Jedoch war dieser Rembrandt-Einfluß vorübergehend und die ursprüngliche Gesamtauffassung blieb in den folgenden Jahrzehnten die herrschende. Utrechter Nachwirkung zeigt sich bei den anmutigen Kinderporträts in Schäfertracht aus den Sammlungen Peltzer (Köln) und Weber (Hamburg), die jetzt in der Haager Sammlung van Weelie vereinigt sind, bei den moreelseartigen Schäferinnenbrustbildern und dem Bildnis von vier Harinxmaschen Kindern, die in offener Landschaft in der von J. G. Cuyp wohl auch aus Utrecht übernommenen Art im Hirtenkostüm dargestellt sind (1654)³⁴). Die recht schwachen Engelchen in der Luft, deren eines ein verstorbene fünftes Kind darstellen soll, hat de Geest selbst zwei Jahre später in das Bild hineingemalt, wie eine erhaltene Quittung bezeugt³⁵).

Im übrigen jedoch scheint seine Signatur nicht stets der Beweis für ganz eigenhändige Ausführung zu sein. Von den zahlreichen erhaltenen Bildnissen zeigen allzuvielerlei und allzuverschiedene den Namenszug W (oder V) de Geest. Der Vielbeschäftigte scheint eine Anzahl Schüler als Gehilfen gehabt zu haben. Das häufige Vorkommen großer ganzfiguriger Porträts in mehreren Exemplaren spricht dafür. An den vier großen Nassauer-Gruppenporträts in der Dienstwohnung des Oberpräsidenten in Leeuwarden, die auch in mehreren Exemplaren vorkommen, sind außer derjenigen de Geests drei verschiedene Hände zu erkennen³⁶). Einige der Schüler sind bekannt. Nicolaes Wieringa hebt sich deutlich von ihm ab³⁷). de Geests Sohn Julius, der zeitweise bei Quellinus in

Antwerpen in der Lehre war, ist nur ein sehr schwacher Nachfolger seines Vaters³⁸⁾, ein Bildnis der de Geest-Schule im Besitze der Familie van Harinxma ist H. W. bezeichnet. Von Jak. Potma, den Houbraken (Gr. Schb. I 149) als Schüler nennt, hat sich noch kein klares Bild gewinnen lassen. Eine größere Anzahl Porträts der de Geest-Schule in Leeuwarden mit oberflächlich flotter Pinselführung, frischem, gelbrotem Inkarnat und besonders glänzenden, großen Augen scheint von der gleichen Hand zu sein, ohne daß sich ein Name hätte ermitteln lassen³⁹⁾.

Wirklich eigenhändig scheinen meist die kleinformatigen Wiederholungen großer ganzfiguriger Bildnisse zu sein⁴⁰⁾. Von Pourbus ist Ähnliches erhalten, und Künstlern dieser Art entspricht überhaupt der ganze Typus de Geests: ein begabter, weitgereister, vielgebildeter Porträtist gehobener Stände, selbst vornehm, wohlhabend, scheinbar ebenso sehr gesellschaftlich wie künstlerisch eingestellt und somit aus eigener Überzeugung und derjenigen seiner Auftraggeber konservativ in der Gesamtauffassung seiner Bildnisse, in denen er den alten Aristokratismus des Jahrhundertbeginns beibehielt, bis der neue der Jahrhundertmitte einsetzte, während er von der großen national-holländischen Kunst nur ganz vorübergehend einen Hauch verspürte. Von Holland aus gesehen war er ein Fremder und in der Tat ist er weit mehr als den holländischen Porträtisten innerlich den gleichzeitigen internationalen Hofmalern verwandt.

Der zweite der für das damalige Friesland charakteristischen und wichtigen Künstler ist Pieter Feddes aus Haerlingen (angeblich 1586—1634). Seine zahlreichen Radierungen und Stiche sind von van der Kellen fast vollzählig aufgeführt⁴¹⁾. Außer Stadtplänen und einer Reihe meist schwacher Buchtitel und -illustrationen, einigen uninteressanten Fürstenporträts und anatomischen Darstellungen findet man darunter etwa dreißig Radierungen mit biblischen und mythologischen Darstellungen, die zwischen 1611 und 1622 in Haerlingen oder Leeuwarden, vielleicht auch einige in Antwerpen⁴²⁾, entstanden sind und eigentümlich fortgeschrittene zusammen mit ganz zurückgebliebenen Elementen zeigen. Renouviers und Burchards⁴³⁾ Urteil, das in Feddes nur einen unselbständigen und zurückgebliebenen Provinzler sieht, ist sicherlich zu absprechend. Im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts war es originell und fortschrittlich, überhaupt zu radieren und das mit einer so lockeren, leicht strichelnden Nadelführung, daß die Blätter wie Federzeichnungen aussehen. Blätter wie die bei van der Kellen abgebildete Schindung des Marsyas (1612), wie das Ecce homo von 1611 oder einige Blätter mit den

phantastischen Köpfen aus den gleichen Jahren waren damals, als noch die Radierung als eine Ersatztechnik für den Kupferstich betrachtet wurde, etwas Besonderes und sind wohl aus holländischen (nach Burchard auch aus deutschen) Anregungen zu erklären. Im späteren Verlauf seiner nur noch kurzen Entwicklung zeigt sich jedoch, wie dieser fortschrittliche Impuls verebbt, wie die Strichführung immer schärfer und pedantischer wird, wie die feinen Tonwerte der früher locker hingeworfenen Blätter verloren gehen und nun erst die großen Mängel in der Komposition der Figuren und ihrer zeichnerischen Bewältigung immer deutlicher hervortreten. Schon das 1615 datierte Blatt „Pygmalion“⁴⁴⁾ zeigt diese Schwächen deutlich und die im dritten Jahrzehnt entstandenen Radierungen haben mit der Frische der Zeichnung ihren Hauptreiz verloren und gleichen in der Tat provinziellen Stichen. Wenn der Meister von Anfang an stark von Tempesta angeregt scheint, jenem florentinischen Künstler, der selbst Schüler des Niederländers Stradanus-van der Straat in so besonderem Maße gerade auf Holland gewirkt hat, — so zeigt sich Feddes in seinen späteren Werken nur noch als Tempesta-Nachahmer, fast ohne eigenen Charakter. Dem eigentlich zeichnenden Charakter der Ätzgraphik entgegen pflegte er, was schon van der Kellen anmerkt, seine Platten häufig auf farbiges Papier zu drucken und den Abdruck mit Deckweiß zu höhen⁴⁵⁾.

Weder Zeichnungen noch bezeichnete Gemälde⁴⁶⁾ sind von dem eigens als Maler erwähnten Künstler bekannt. Nur einige in Leeuwarden erhaltene Porträts lassen sich ihm mit Wahrscheinlichkeit zuweisen⁴⁷⁾. Andere hat er selbst in Radierungen oder andere Künstler in Stichen reproduziert. Diese Bildnisse zeigen Feddes von einer günstigen Seite. In warm-grauen Tönen, in fein hingesetzten Lagen von Punkten oder kurzen Strichen (in den eigenen Radierungen) geben sie eine feste, herbe Modellierung und lebendigen Ausdruck. In der knorrigen, natürlichen Art erinnern sie mehr an holländische als an die gleichzeitigen friesischen Porträts. Auch das wohl schon gegen 1620 entstandene schlicht-naïve und in holländischem Sinne realistisch-fortschrittliche große Blatt „Tischgebet“ zeigt diesen Charakter.

Als Mensch wie als Künstler eine eigenartige und interessante Persönlichkeit war Lambert Jakobsz, der nur dem Namen nach aus seinem kirchlichen Wirken, als Vater des A. van den Tempel und „angeblicher“ Lehrer Flincks und Backers bekannt war, bis Bredius vor einigen Jahren einige Bilder von ihm veröffentlichte⁴⁸⁾.

Lambert Jakobsz stammte, wie die neuerdings von Straat a. a. O. zusammengestellten Forschungen dartun, aus einer wohlhabenden Amsterdamer Familie. Schon sein Vater, der dortige Tuchhändler Jacob Thonisz, hatte in der „Waterlandschen Gemeente“, der damals verfolgten Sekte der Mennoniten, die Stellung eines Diakons inne. Der vor 1612 getaufte, also wohl spätestens 1592 geborene Lambert Jakobsz, dessen einer Taufpate, Reynier Wyb. Wybma, ein mennonitischer Geistlicher war, wurde ebenfalls Prediger dieser Sekte und gleichzeitig Maler. Wessen Schüler er in Amsterdam war, ist nicht überliefert; aufgewachsen ist er wohl dort und hat dann Italien und Belgien besucht. Er heiratete 1620 in Leeuwarden, wo er bis an seinen frühen Tod (1637) trotz der Verfolgungen, die ihm sein offenes Auftreten als Mennonitenprediger eintrug, in beträchtlichem Wohlstand wohnte. Außer Backer und Flinck, den er von einer seiner Reisen zu den deutschen Mennonitengemeinden aus Cleve mitbrachte, wird als sein Schüler nur Heere (oder Hero) Junes genannt, der bis zu seinem Tode bei ihm gearbeitet hat, ohne daß sich von ihm ein Werk nachweisen ließe⁴⁰).

In den wenigen auf die Gegenwart gekommenen Werken zeigt sich Lambert Jakobsz als ein origineller und nicht unbedeutender Künstler. Fast alle seine Bilder haben biblische Themen: entweder stellen sie in wenigen etwa lebensgroßen Dreiviertelfiguren einen Vorgang des Neuen Testaments dar, oder es sind Landschaften, in deren Vordergrund sich alttestamentliche, häufig sehr ungewöhnliche Szenen abspielen. Die letzteren werden häufig mit den äußerlich ähnlich angelegten Bildern der Amsterdamer sogenannten Prärembrandtisten verglichen, unterscheiden sich jedoch von allen Werken der Lastman, Pynas oder Moeyaert in ganz besonderem Sinne. Die Landschaft ist im Einzelnen weit schematischer, jedoch als Ganzes viel klarer und einfacher gegliedert; die Figurengruppen sind freier und sicherer darin verteilt und in sich konzentrierter angeordnet, die einzelnen Figuren drastischer bewegt und anatomisch mehr, bisweilen übertrieben artikuliert. Die Farben sind hell und in den Figuren von einer eigentümlich isolierenden Buntheit (häufig violettrote Töne). Vor allem fehlt hier völlig die bezeichnende mühevoll komprimierte Überhäufung der Prärembrandtistenbilder durch Einzelbeobachtungen. Dort ist jedes der allzuzahlreichen Einzelmotive erarbeitet, als Individuum gefaßt und mit Bedeutungswert überlastet (Rembrandt begann damit, Teile dieser überfüllten Kompositionen zu verselbständigen, nur eine Figur, nur eine Gruppe, nur ein Interieur zu geben, der Moeyaert-Schüler Potter machte die Tierdarstellung zu einer selbständigen Bildgattung) — bei Lambert Jakobsz ist eindeutig und klar der Hauptgedanke und nur dieser ausgesprochen, der Einzel-

wert der Landschaft, der Menschen, der Tiere, der Gebäude nur soweit zur Geltung gebracht, als es zur Wirkung des Ganzen nötig ist. Die Landschaft ist nie detailliert, meist etwas lieblos, flüchtig und schematisch gemalt, die Gewänder ohne Stoffcharakter, die Menschen ohne individuelles Leben — gerade dadurch wird der Bau und Sinn der Szene in sich und in der Landschaft um so eindeutiger und klarer wirksam.

Die Bilder mit lebensgroßen Kniefiguren gruppieren sich um den Apostel Paulus (sign. Taf. 2) des Friesischen Museums in Leeuwarden: das Brustbild einer betenden alten Frau (Taf. 3) stimmt damit in der klaren Sicherheit der Formen, dem Typus des Gesichts und der Hände, endlich in der charakteristischen Farbe: einem sehr ausgesprochenen Rot, überein; in all diesen Besonderheiten schließt sich hier eine Darstellung des Zinsgroschens (Taf. 2) an, vor allem sind die Typen, die Art des Gewandfalles, das Kolorit, das neben dem typischen Rotlila ein ungedämpftes Hellblau aufweist, ganz entsprechend. Ein Thomas-Wunder, das sich im Leeuwardener St. Bonifaziusstift erhalten hat, ebenfalls ein Kniefigurenbild (u. Nr. 24), zeigt denselben Stil.

Diese Bilder sind höchst eigenartig in der Gehaltenheit des Ausdrucks, der Sicherheit in Anordnung und Komposition, in der Festigkeit der Formengebung und Modellierung und der Klarheit der kaum gedämpften Lokalfarben. Haltung, Gebärde und Mienenspiel sind einfach, aber eindeutig und klar, die Darstellung in den Personen oder Gruppen sicher ausgewogen, die Bildfläche harmonisch gefüllt, alles fest und scharf geformt, die Farben deutlich gegeneinander abgesetzt. Auch hier ist alles Beiwerk, auch jede Raumschilderung, jede stilllebenhafte Stoffangabe, jede psychologische Vertiefung zugunsten einer starken Gesamtbildwirkung unterdrückt.

Ebensowenig wie von einer näheren Verwandtschaft mit den Amsterdamer Prärembrandtisten gesprochen werden kann, scheint ein direkter Anschluß an italienische Kunst vorzuliegen. Die beiden so verschiedenartigen Bildtypen sind aus Utrecht herzuleiten. Lambert Jakobsz besaß sowohl von Poelenburg als von Honthorst Gemälde und ließ sie von seinen Schülern kopieren.

Dennoch muß eine genauere Betrachtung in jener merkwürdigen naturfernen Typenhaftigkeit eine in der gleichzeitigen holländischen Kunst, selbst gegenüber Utrecht einzigartige Darstellungsweise erkennen. Hier ist Rubens' Geist wirksam. In älteren Versteigerungen wird Lambert Jakobsz als „een discipel van Rubbens“, seine Gemälde als „in der Art des van Thulden gemalt“ charakterisiert (s. den Katalog). Einzelbeobachtungen (etwa die Körperformen der Figuren auf Taf. 4 ob.) und auch die Frühwerke seines Schülers (s. u.) bestätigen diese Nachrichten. So erklärt sich auch die für einen Holländer auf-

fallend kühle Festigkeit und Größe seiner Darstellungen, die über alles Utrechtsche weit hinausgeht. Bewunderungswürdig ist, wie Lambert Jakobsz weit weniger Einzelformen übernommen, als vielmehr den Geist Rubensscher Schöpfungen des zweiten Jahrzehnts verstanden und ergriffen hat. Alles, was über seine Landschafts-, Figuren- und Szenengestaltung gesagt wurde, ist hieraus zu verstehen und eine Darstellung wie der Zinsgroschen steht derselben Darstellung von Rubens (Berlin, Sammlung Koppel) stilistisch näher als allen Utrechter Bildern.

DIE FRÜHWERKE

DAS erste datierte Bildniswerk Backers ist das Bildnis eines „Knaben in Grau“ im Mauritshuis. Es trägt die nicht sehr deutliche, aber unbezweifelbare Bezeichnung J de backer 1634, also diejenige Namensform, deren sich der Künstler bis 1635 mehrfach bediente (Taf. 8).

Ein vornehmer Knabe blickt ruhig auf den Betrachter. Das Antlitz ist ebenmäßig, faltenlos klar in seinen großen Flächen, unbewegt und verschlossen, die Haltung aufgerichtet, jedoch frei und einfach. Er trägt über seinem Anzug einen schwerfaltigen Mantel, der unter dem rechten freien Arm zusammengelegt die linke Schulter und diesen Arm des Knaben umhüllt. Die weiße regelmäßige Hand hängt frei vor dem Körper herab. — Das ovale Bild ist außerordentlich ruhig und sorgfältig aufgeteilt. Allseitig symmetrisch von einer dunkleren Folie umgeben hebt sich das warme, poröse Grau des Gewandes genau in der Mitte heraus; den feinen hellen Farbtönen des ovalen Kopfes dient der weiße Kragen als Basis. So ist die Mittelachse sehr deutlich hervorgehoben. Jedoch ist darin nichts Pedantisches oder Absichtliches zu spüren; die locker und frei angeordneten Hände beleben und bereichern nur die feste Komposition, ohne sie zu beeinträchtigen. Die Einzelformen breiten sich in ruhigen Flächen aus, die sich in einfachen, ebenmäßig bewegten Konturen berühren: Hände, Antlitz, die Muster der Mantelfalten, die Gesamtsilhouette sind klar und fest, doch ohne Schärfen und Ecken umrissen. — Wo die Figur des Knaben sich befindet, ist nicht angegeben. Er könnte ebenso gut vor einer Wand wie vor dem Dunkel eines Innenraums stehend gemalt sein. Unmittelbar hinter ihm, ja schon neben Kopf und Schultern breitet sich das Dunkel aus, aus dem wie ein Relief die Figur auftaucht. Keine Form führt in dies Dunkel hinein, um es vorstellbar zu machen. Schon die Anordnung der Einzelformen (Antlitz, Arme, Hände, Formationen des Mantels) ist ausschließlich frontal. Aber auch dargestellt ist jeder Gegenstand des Bildes in erster Linie als Flächenfigur, der Kopf mehr als Ellipse denn als Kugel, der Mantel hängend platt, nicht als Hülle eines

runden Körpers. So ist die außerordentliche Ausgeglichenheit und Einheitlichkeit der Flächenkomposition möglich, auf der der Hauptton liegt.

Unmittelbar verwandt ist das bezeichnete, auf 1633—34 datierbare Regentinnengruppenporträt Backers (Kap. V), und wenn es für das Haager Knabenbildnis außer den angeführten noch eines Beweises der Urhebererschaft Backers bedürfte, so wäre dieser in dem Bildnis des Abraham Velters gefunden, das sich in Haager Privatbesitz befindet, mit dem aus zahlreichen anderen Werken bekannten, aus JAB zusammengezogenen Monogramm des Künstlers bezeichnet ist und durchaus denselben Charakter wie das Knabenporträt zeigt. Auch hier der ruhige, fast etwas überlegene Ausdruck, die sichere Haltung, die vollen, kompakten Formen; auch hier die eigenartig feinen rein grauen Farben in Hut und Mantel, die pastos aufgesetzten gelbweißen Lichter der gestickten Gewandteile. Die Silhouette ist ausdrucksvoll, wenn auch nicht so ausschließlich wirksam wie auf dem Knabenbildnis (Taf. 9). Zwei genrehaft aufgefaßte Kinderporträts in Bergamo, durch alte Zuschreibung und völlige Stilverwandtschaft mit den genannten Werken für Backer gesichert, zeigen gleichen Charakter. Sie sind Gegenstücke und stilistisch auch nur als solche zu verstehen: Gebärde und Blick bewegen sich bildparallel, in ihrem Umriß entsprechen die beiden Halbfiguren einander (Taf. 18). Wahrscheinlich hat auch das im Stich erhaltene Selbstporträt Backers, das stilistisch und nach dem Aussehen des Künstlers in diese Zeit zu setzen ist, ursprünglich ein Gegenstück etwa in einem Gattinnenbildnis gehabt. Die stark sprechende Figurensilhouette, die derjenigen des Knaben mit dem Neste in Bergamo ähnelt, verlangt nach einer korrespondierenden Figur³⁰ (Taf. 33). Und endlich ist dieser Gruppe noch das Bildnis eines kleinen Mädchens zuzuzählen, das von Frits Lugt auf Backer bestimmt wurde. Es ist besonders charakteristisch mit seiner aufrechten Haltung, den abgerundeten Formen, mit den großen Augen, den schwerfaltigen Gewandstoffen, in der strengen Silhouettenwirkung als Kniebild, der frontalen Darstellungsweise und der nur oberflächlichen Angabe des Lokals. Denn die flache Pilasterarchitektur der Wand ist ganz unwirklich und ähnlich einem gemalten Prospekt fast nur symbolisch wirksam (Taf. 9).

Von der zeitgenössischen Porträtkunst in Holland weichen diese Bildnisse Backers ab. — Hier hatte sich schon in den zwanziger Jahren ein neuer und völlig eigenartiger Bildnisstil entwickelt, wie er der Persönlichkeitsauffassung der jungen Nation entsprach. Aus der Bevorzugung des Brustbildes, der Schlichtheit der Haltung, der natürlichen Offenheit des Ausdrucks, der sorgfältigen Wiedergabe der individuellen Gesichtszüge spricht das Gefühl für das bürgerlich und einfach Menschliche. Nahe betrachtete Menschen blicken den

Beschauer offen und zutraulich an, als säßen sie ihm am selben Tisch gegenüber. Zur Wirkung kommt nur die Person, das einfache Dasein des Dargestellten, der von der Atmosphäre desselben Zimmers umflossen wird wie der Beschauer, welcher neben den Fenstern sitzend gedacht ist, die sich auch im Auge des Porträtierten spiegeln. Gegenüber der Porträtkunst des Jahrhundertbeginns, in deren Knie- oder Ganzfiguren die Gestalt mehr als das verschlossene Antlitz sprach und die hoch aufgerichteten, von fern und von unten gesehenen Figuren ohne menschliche oder räumliche Gemeinsamkeit mit dem Betrachter in schematisch repräsentierender Gebärde verharrten, im Leben wie im Bilde eine in erster Linie formal wirkende Figur, ist die schöpferische Leistung dieser Epoche doch ungeheuer, mochte dort auch schon manches Neuzeitliche vorbereitet sein und mochten andererseits bedeutende holländische Porträtisten noch durch die 1620er und 30er Jahre hindurch wichtige Grundelemente der alten Weise beibehalten. Denn in der Gesamtauffassung waren jetzt jene ganz neuen und gegenüber der früheren aristokratischen Porträtkunst gegensätzlichen Lösungen ganz allgemein und selbst für die Porträtisten des Haager Statthalterhofes maßgebend⁶¹).

Backers Bildnisschöpfungen dagegen erklären sich nur aus jenem frühen Porträtstil, den Wybrand de Geest selbst im Jahrhundertbeginn von seinem flämischen Vater oder in der Fremde gelernt und in Friesland infolge der Isolation und des Feudalcharakters dieses Landes beibehalten hatte. Es ist wahrscheinlich, daß Backer von ihm lernte. Denn wenn auch urkundlich nichts von einem wirklichen Schülerverhältnis überliefert ist, so ist doch sicher anzunehmen, daß der junge Künstler an der klar ausgesprochenen und äußerlich am meisten anerkannten Kunst des Hofmalers nicht vorübergehen konnte, will man nicht etwa eine Gegnerschaft zwischen dem de Geest- und dem Lambert Jakobsz-Kreise erfinden. Auf Backer träfe dies gewiß nicht zu, da er von de Geest porträtiert wurde⁶²), die Künstler also gut bekannt miteinander waren und einander schätzten. Vor allem aber spricht der Stil der ersten Backerschen Bildnisse deutlich genug für einen Zusammenhang mit deGeests Porträts, die die Voraussetzung für Backers Schöpfungen selbst in Einzelheiten bilden (vgl. die großen dunklen Augen, die Bildung der Hände, die schematische Inkarnatsmodellierung etwa in den Selbstporträts der beiden Künstler, die schwerfältigen Gewänder mit ihren fein belebten grauen Farbtönen). Backer ist fortgeschrittener und individueller in der Auffassung, origineller und kühner in Erfindung und Anordnung, geistreicher und freier, bisweilen auch flüchtiger in der Ausführung, aber er hängt — fern von der national-holländischen Porträtkunst — eng mit dem Stil des älteren Leeuwardener Meisters zusammen. Am nächsten de Geest und daher wohl am frühesten ist das Mädchenporträt, dem der Knabe im Haag, die Bilder

in Bergamo und das Selbstporträt, endlich das Bildnis des A. Velters folgen dürften.

Die meisten, wenn nicht alle diese Gemälde, sind wohl schon in Amsterdam gemalt, wo Backer an dem de Geestschen Stile zuerst festhielt. Wahrscheinlich früher, in Leeuwarden, ja vielleicht noch in Haerlingen entstanden ist eine Folge von Radierungen, die die Bezeichnung Jacob de Backer invenit tragen. Trotz aller Zweifel⁵²⁾ sind sie gewiß von Jakob Adriaensz' Hand oder eher nach seiner Zeichnung angefertigt. Denn sie sind für seinen Frühstil ebenso verständlich, wie sie unmöglich sind für seinen Namensvetter, der 1560—90 in Antwerpen lebte. Neben der Namensform weist der Gesamtcharakter auf die Frühzeit und die enge Beziehung zu Pieter Feddes auf ein Entstehungsdatum gegen 1630 oder früher. Daß die Blätter in Antwerpen bei Meyssens verlegt wurden, erklärt sich aus den Beziehungen, die vielleicht Backer selbst, jedenfalls aber Feddes dorthin hatte⁵³⁾.

Die fünf Radierungen, die die fünf Sinne in Gestalt ruhender Frauenfiguren mit Attributen darstellen, zeigen alle die gleiche Anordnung. Im Vordergrund sitzt oder liegt eine Frau mit allegorischen Tieren und Geräten. In dem übergangslos einer Seite eingefügten zweiten Plan ist eine mythologische Szene dargestellt, die den jeweils dargestellten Sinn illustriert. Dadurch, daß mehrfach die Frauen in einer Betätigung des betreffenden Sinnes wiedergegeben sind, wird dieser jeweils dreimal: durch die Tätigkeit der Frauen, die Attribute und durch die Hintergrundszenen zum Ausdruck gebracht. Schon dies Überladen mit Bedeutungshinweisen ist für jene Jahrzehnte bereits ungewöhnlich und ebenso wirkt die Art der Darstellung für diese Zeit veraltet. Sie schließt völlig an Feddes, etwa an Blätter wie die Schande Loths, den Pygmalion oder die Tugenden an. Hier wie dort findet sich das ungelöste Verhältnis der Figur zur Umgebung, das Absinken der Bodenfläche nach vorn, der fensterartige Ausblick auf den Hintergrund, die schmachkend emporblickenden großen Augen ohne Angabe des unteren Lides, die stichartige Behandlung der Akte mit Kreuzlagen und Punkten bei flüchtiger zeichnender Angabe der Hintergrunds-Landschaftsteile, eine allzugroße Vorliebe für durchgehende Kurvenkonturen, durch die manche Einzelformen schematisiert werden. Backers Eigenart ist die gefällige Gesamtdisposition, die Vernachlässigung alles dessen, was nicht Menschenkörper ist, die abgerundete Eleganz der schlanken Körperformen, endlich ein Gefühl für feine Farbwerte — etwa auf dem „Gesicht“ das Durchsichtig-Helle des Wassers, die feinen Fleischtöne und wie das Tuch innerhalb der dunkleren Flächen der Hüften weiß wirkt (Taf. 10).

Da weder über Backers noch Feddes' Aufenthalt in ihrer gemeinsamen Heimatstadt Haerlingen etwas bekannt ist⁶⁴), bevor sie nach Leeuwarden übersiedelten, läßt sich Entstehungsort und -zeit dieser Radierungen nur ungefähr, Friesland gegen 1630, festlegen. Feddes' Einfluß scheint sicher, obgleich auch für diesen Künstler keine näheren Beziehungen zu Backer überliefert sind⁶⁵).

Nur Lambert Jakobsz ist als Backers Lehrer durch Houbrakens Mitteilung bezeugt, die durch Angaben im Nachlaß-Inventar des Künstlers bestätigt werden. Dort werden außer einem Porträt des Lehrers als Backers Werke Figurendarstellungen biblischen Inhaltes, sowie staffierte Landschaften genannt, wie sie gerade auch von Lambert Jakobsz bekannt sind. — Das Hauptwerk Backers aus dieser Zeit, die bezeichnete und 1633 datierte Kreuzaufrichtung in Amsterdamer Privatbesitz (Taf. 22)⁶⁶), überrascht durch die Reife und Sicherheit des Stils. Der Fünfundzwanzigjährige war bereits ein fertiger Meister mit eigenem künstlerischen Ausdruckvermögen. Allerdings ist er Vorbildern noch stark verpflichtet, denn obgleich die Darstellung vereinfacht und beruhigt worden ist, ist der unmittelbare Zusammenhang mit der Kreuzaufrichtung von Rubens in der Kathedrale von Antwerpen offensichtlich. Die Gesamtanordnung ist sehr ähnlich, ja in dem eigentümlich breiten Format des oben abgerundeten Bildes und in der isolierten Zusammendrängung der beiden seitlichen Nebengruppen (links Maria und Johannes, über ihnen Reiter; rechts Maria Magdalena, über ihr ebenfalls Reiter) ist noch ein Nachklang der alten Flügelkomposition zu spüren. Alle Figuren — Landschaftsandeutungen fehlen charakteristischerweise ganz — weisen Beziehungen zu Gestalten des frühen Rubens auf: die muskulösen, halbnackten Henkersknechte, die bärtigen geharnischten und behelmtten Krieger zu Fuß und zu Pferde, der edelgeformte, stark modellierte Akt Christi, Maria, die im Gegensinne der linken Flügelfigur des Stephansaltars in Valenciennes ähnelt und der emporblickende Johannes, der an denjenigen auf der Kreuzigung im Louvre erinnert. — Im Gegensatz zu allem Flämischem fällt jedoch eine gewisse trockene und stockende Gesamtanordnung auf. Jede Figur scheint einzeln für sich studiert und gezeichnet und dann daraus das Bild zusammengebaut zu sein. Im Einzelnen ist die Zeichnung sorgfältig und fest, ja, stellenweise ein wenig trocken. Die Antlitze sind ruhig und wenig bewegt. Auffallend sind kleine Züge wie das zufällige Erscheinen der Hintergrundfiguren zwischen den Gliedmaßen der Hauptpersonen, das Zurückschieben der Hauptgruppe nach hinten, das genaue Fortführen des Bodens hinter dem Kreuzesstamm oder das Motiv der beiden sich ruhig unterhaltenden Reiter links. — Alle diese Züge sind holländisch und lassen dieselbe eigentümliche, völlig selbständige Durchdringung und

Verarbeitung des Rubensstils vom Anfang des zweiten Jahrzehnts erkennen, die bei Lambert Jakobsz, etwa im Zinsgroschen, beobachtet wurde. Zweifellos sind dessen Lehren hier vermittelnd wirksam und hat der junge Künstler sich in Komposition und Ausführung besonders eng an den Meister angeschlossen.

Offensichtlich ist der Zusammenhang mit diesem Meister auch in dem eigenartigen Bilde in Amsterdamer Privatbesitz (Taf. 11), das die Begegnung von Demokritos und Hippokrates darstellt und sicherlich ein Werk des jungen Backers ist, der den Kopf des Hippokrates in einer Zeichnung entwarf (u. Nr. 79) und noch in einem Gemälde wiederholte (Taf. 19). Die auf die beiden Hauptpersonen reduzierte Szene entbehrt der Lebendigkeit und des gegenseitigen Zusammenhangs. Zwei einzeln studierte Figuren sind nebeneinandergesetzt und wirken trotz größter Sorgfalt der Ausführung recht schematisch in Typus und Bewegung, recht arrangiert in Stellung und Kleidung. Auch der räumliche Sinn des Schauplatzes ist nicht deutlich. Der Fels ist eine bloße Kulisse. Dagegen ist mit größter Sorgfalt die völlige und wirkungsvolle Ausbreitung der Figuren in der Fläche durchgeführt, ja, der Kontur des Stehenden oben im Himmelsausschnitt, unten im rechten Kontur Demokrits wiederholt und die Studienobjekte des Gelehrten zusammen mit einigen Kräutern zur Abrundung der unteren Ecken benutzt. In diesen Flächenformationen breitet sich das sehr reiche und geistvolle Kolorit in leuchtenden und ungedämpften Farben aus. In allen diesen Faktoren ist auch dieses Bild flämischer Kunst verwandt. An Lambert Jakobsz, für den selbst das Kolorit zu differenziert, die Pinselführung zu frei und leicht ist, erinnert unmittelbar Typus und Gesichtsmodellierung des Sitzenden und seine Hand; auch die Art der Gewandbehandlung entspricht der des Paulus in Leeuwarden (Taf. 2). Vor allem ist der ganze Bildtypus und die Gesamtauffassung ganz in seinem Sinne. Diesselbe gilt von einer Folge von vier Evangelistenbildern in Bamberg (Taf. 8), die eine ähnliche Anordnung wie das Paulusbild des Lambert Jakobsz aufweisen, im übrigen jedoch viel Verwandtschaft mit den frühen Porträts Backers, die von de Geest abhängen, zeigen⁵⁷). Sie zeigen dieselbe, etwas schematisch sich darstellende Körperhaltung wie etwa das Londoner Mädchenbildnis und der Haager Knabe, dieselben vollen Gesichter und Hände und die gleichen schwerfaltigen stumpfgrauen Gewänder wie die Kinder in Bergamo. Alles ist wie bei jenen Bildern ausgesprochen frontal angeordnet. Wie dort wirken die Andeutungen der Örtlichkeit — auch die Attribute und Symbole — gegenüber den stark herausmodellierten Körpern ganz unwirklich und aphoristisch; wie dort ist die Malweise breit, etwas oberflächlich, in vollen, deckenden, festen Farben.

Bei dem originellen und vielseitigen Lambert Jakobsz lernte der junge

Backer auch die kleinformatigen Landschaften mit meist biblischen oder mythologischen Szenen, von denen berichtet wird. Im ursprünglichen Zustande ist davon aus der Leeuwardener Zeit nichts erhalten. Ein durch spätere Anstückung zu einem Schornsteinstück zurechtgestutztes Bild, das sich in Leeuwarden fand und Christus und die Samariterin am Brunnen darstellt (Taf. 12), ist leider so schlecht erhalten, daß sich nur noch schwierig und nicht mit völliger Sicherheit Backers Autorschaft darin feststellen läßt. Immerhin zeigen Gebärde und Einzelform (Hand, Antlitz, Gewand), ferner die frei hingetzten Figuren der herankommenden Apostel (die Frauengestalt ist übermalt) Backers Hand. Die Anordnungsweise — wenige, ausdrucksvoll bewegte, farbig selbständige Figuren vor flüchtig behandeltem, mehr als Folie wirkendem Landschaftshintergrund — und die Farben — gelbbraun im Mantel des Jüngers, graurosa im Mantel Christi — zeigen deutlich den Zusammenhang mit Lambert Jakobsz. — Der „Überraschung der Efigenia“ (Taf. 12)⁶⁸) in Bremen liegt ebenfalls eine Komposition aus dieser frühen Zeit zugrunde: die eigentümlich bühnenmäßige Anordnung der Personen, das Aneinanderfügen einzeln studierter Figuren, die ängstliche Art der Eckenausfüllung, die nahen Beziehungen zu Lambert Jakobsz beweisen das. Mehr läßt sich aus dieser Kopie nicht erkennen. Die Gesamtanlage erinnert an Poelenburg, dessen Werke Backer in seiner Lehrzeit kopierte (u. Nr. 237). Die rechts liegende, halb bekleidete Frau stimmt im Gegensinne bis auf Einzelheiten mit einer ruhenden Venus überein, die nur durch einen Stich Mosyns als Backers Werk erhalten ist und ebenfalls in dieser frühen Zeit entstanden sein dürfte (u. Nr. 56).

Ebenso wie bei den Porträts und Radierungen läßt sich auch bei diesen Historienbildern ein außerordentlich naher Anschluß an den Lehrer beobachten, bei dessen Gemälden (u. Nrn. 9, 32) man bisweilen zwischen ihm und Backer als Autor schwankt. Gemeinsam ist diesen teilweise noch in Leeuwarden, insgesamt jedoch ohne Beeinflussung der Amsterdamer Kunst gemalten Werken das Zusammenbauen der Bildkompositionen aus einzelnen, für sich studierten Figuren, eine gewisse Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Personen untereinander, eine eigentümliche schematische Starrheit der meist anspruchsvollen Bewegungsmotive, die auch bei der Evangelistenfolge auffällt, und eine ungewöhnliche und fremdartige Farbigkeit. Auch hier ist Backer fortschrittlicher als der Lehrer: beweglicher und origineller in den Figuren, weit individueller in Ausdruck und Bewegung — was sich bei den anspruchsvollen Themen bisweilen als ein etwas vulgärer Teilrealismus äußert (Motive der liegenden Frauenakte, Typen einzelner Evangelisten) — und meist auch in der Ausführung freier, weicher und weniger schematisch.

Backers Lehrer in Friesland standen in Beziehungen zur flämischen Kunst und zu der des Jahrhundertbeginns, dagegen der damals modernen fortschrittlichen Richtung der holländischen Kunst fern. Schon auf die Art des Schülerseins hatte dies Einfluß: während die jungen holländischen Zeitgenossen Backers nur an die Bildtypen ihrer Lehrer anknüpften, um sie sofort mit eigenem Erleben zu füllen und alsbald umzugestalten, hatte die künstlerische Tradition bei Backers Anschauung einen viel stärker bindenden Charakter. Noch aus einer ähnlichen Einstellung heraus, in der selbst ein Künstler wie Rubens sich bis in seine Mannesjahre hinein an die verschiedensten Künstler auffallend eng anschloß, gab sich Backer in weitgehender Weise den Einflüssen der drei besten friesischen Künstler hin. Er gewann dadurch jene Freiheit und Leichtigkeit in der bewußten Verwendung aller künstlerischen Mittel, die den Holländern, die sich alles durch eigenes Erleben erarbeiteten, völlig fremd war. Bei größter Freiheit der Gestaltung zeigen Backers Werke eine innere Festigkeit der Form, die er ebensowohl den Lehren seiner friesischen Meister wie der Art seines Lernens verdankt und die andererseits gut zu der Vermutung stimmen würde, daß er aus einer alten und flämischen Malerfamilie komme. Um zu erkennen, wieviel Tradition, wieviel Komposition, wieviel Schema in allen diesen Frühwerken „de Backers“ steckt, genügt es doch, sie mit einem gleichzeitigen Selbstporträt, einem Christus am Brunnen, einer mythologischen Aktszene im Walde, einer nackten Göttin zu vergleichen, wie sie gleichzeitig in der damals modernsten Stadt Europas Rembrandt, damals Europas modernster Künstler, schuf.

DIE HANDZEICHNUNGEN

BACKERS höchst eigenartiger und fast einzigartiger Zeichnungsstil ist für seine Kunst weit mehr als bei vielen anderen Malern charakteristisch, und für ihre Beurteilung geradezu unentbehrlich. Auch dieser Zeichnungsstil läßt sich mit Wahrscheinlichkeit von seinen heimatlichen Lehrern ableiten.

Von dem Aussehen Backerscher Handzeichnungen herrscht überall eine einigermaßen klare und auch ungefähr zutreffende Vorstellung. Die hohe Schätzung, die Backer als Zeichner genoß und die sich schon aus den vielfachen hervorhebenden Erwähnungen der Handzeichnungen und durch ihr häufiges Vorkommen auf alten Auktionen ergibt, zeigt sich am besten in der guten Kenntnis, die frühere Jahrhunderte, etwa das 18., von seiner Art zu zeichnen hatten. Die aus älterer Zeit stammenden Zuschreibungen sind fast immer zutreffend.

Dabei gibt es unter den vielen erhaltenen nur wenige einwandfrei echt signierte Blätter. Fast das einzige ist das ausgezeichnete Selbstbildnis der Albertina, auf dem sich Name und Datum in gleicher Schrift und Tinte befinden, wie auf einem andern Blatt ebenfalls in der Albertina, das dieser Inschrift zufolge einen der Brüder Josephs darstellt. Hierzu lassen sich als weitere sichere Blätter Vorzeichnungen zu sicheren Gemälden Backers, die Zeichnung der Gattin Lutmas und der Entwurf, sowie eine Teilstudie zu dem späten Regentenstück Backers zählen.

Von diesen Blättern aus läßt sich Backer eine große Anzahl Zeichnungen zuschreiben, da seine Hand einen sehr ausgesprochenen Duktus besitzt. Es sind Porträts oder häufiger Figurenstudien, die meistens auf farbiges (braunes, graues, meistens graublaues) Papier mit schwarzer Kreide gezeichnet und mit weißer Kreide gehöht sind. Seltener findet man getuschte oder mit schwarzer Kreide auf weißes Papier gezeichnete Blätter, nur ausnahmsweise Federzeichnungen.

Die typischen weiß gehöhten Kreidezeichnungen auf blauem Papier zeigen einen stilistischen Charakter von starker und sicherer Eigenart. Dargestellt sind meistens Männer in Hirtentracht, Knaben, Frauen in reicher Kleidung oder — besonders häufig — als Akte. Die Gebärde ist stets gemessen, langsam und zurückhaltend, das Antlitz unbewegt und ausdrucksarm. Die Bewegungen sind

einfach und ruhig, etwas schwer abrollend und ohne eigentliches Leben, die Körper kompakt und muskulös, die der Frauen voll und fest. Die Glieder setzen sich abgerundet und klar aneinander. Die Hände sind groß und stark modelliert, die Köpfe aufgerichtet, mit sorgfältiger Haartracht, großen, dumpfen Augen und vollen, regelmäßigen Gesichtern. In allem zeigt sich eine Neigung zum Schematischen, eine Formelhaftigkeit der Auffassung und Gestaltung, die leicht den Zusammenhang mit dem Natureindruck verliert. Die hängenden oder bauschig emporgerafften, reichgetönten Gewänder, gleichfalls in ruhige, schwere, rundliche Falten gelagert, fallen in der Art schwerer Plüschstoffe.

Die Art des Vortrags ist von außerordentlicher Sicherheit, ja Routine. Der Strich der fetten Kreide gleitet in ruhig bewegten Kurven dahin. Eines dieser ebenmäßig gewellten Ornamente setzt sich an das nächste, in höchst überlegter Weise alternierend mit dem aufgesetzten Weiß, das ebenfalls meist den Strich erkennen läßt. So ist der graphische Charakter, wenn auch bisweilen darin fast maniert und allzu ornamental-kalligraphisch, stets völlig rein, durchsichtig und einheitlich.

Fast stets sind nur die Figuren selbst dargestellt, alles Übrige aber, wenn überhaupt, völlig aphoristisch behandelt. Landschaftliches fehlt ganz. Nur ausnahmsweise findet sich eine flüchtige und bei der sonst sehr sorgfältigen und weitgehenden Durchführung gänzlich unwirksame Andeutung des Bodens oder Hintergrundes. Der Boden, auf dem die Figuren stehen oder ruhen, ist das Blau des Papiers, und der Hintergrund, von dem sie sich abheben, ist gleichfalls der farbige Grund des Blattes. So kommt es, daß diese genau und fein durchmodellierten Figuren mit dem Papier, das nicht nur Material zur Herstellung der Zeichnung, sondern hier in einer spezifischen Weise an der künstlerischen Wirkung mitbeteiligt ist, in einer ganz besondern Art zusammengesehen werden. Die Blätter wirken wie Darstellungen von Hochreliefs, nicht wie die unmittelbare Projektion gesehener Wirklichkeit.

Jedoch scheint es sich bei Blättern dieser Art in der Tat nicht um unmittelbare Naturstudien zu handeln. Möglicherweise gingen solche ihnen voran. Vielleicht fertigte der Künstler sie regelmäßig an, kopierte sie und vernichtete dann die erste Studie. Auf der Rückseite einiger vollausgeführter Blätter (u. Nrn. 17, 56) finden sich Zeichnungen von wirklichem Skizzencharakter, die in der Art des Vortrags von den allgemein bekannten Blättern sichtlich abweichen: flüchtig und verantwortungslos gezeichnete Studien oder Entwürfe, die aller bei jenen beobachteten graphischen Feinheiten ermangeln, allerdings auch kaum durch Frische der Anschauung oder Erfindung entschädigen⁵⁹).

Jedenfalls sind die ausgeführten Zeichnungen auf blauem Papier wohl

sicher als eine Art fertiger Kunstwerke zu betrachten. Nur in ähnlich übertragener Art wie Radierungen, bei denen ja zwischen dem Niederzeichnen und dem Sichtbarwerden des Bildes die objektivierende Umkehrung liegt, sind sie als Naturstudien zu beurteilen. Schon im Jahre 1653 werden große Zeichnungen von Backer „met glazen daer voor“ erwähnt (u. Nr. 62). Sie wurden also wie Bilder gerahmt und an die Wand gehängt. Bei den Studien zu erhaltenen Bildern nimmt die überaus weit geführte Wiedergabe angrenzender Bildteile wunder, so daß man oft geneigt ist, eigenhändige Vorzeichnungen fälschlich für Kopien nach den Gemälden zu halten: die Einzeldarstellung eines Regenten (unsere Nr. 65) bringt fast pedantisch genau alle Einzelheiten, auch Stuhl und Tisch, wie sie auf dem Bilde ausgeführt sind. Und doch beweist außer dem stilistischen Befund eine Kleinigkeit (die rechte Hand hält auf der Zeichnung unbekleidet den Handschuh; auf dem Gemälde ist er angezogen), daß die Zeichnung vorangeht. Der Handschuh ist auf dem Gemälde wohl aus farbenkompositionellen Gründen angezogen worden. Sonst aber scheinen die Figuren in den Entwurfszeichnungen vollkommen durchgearbeitet zu sein und wurden wohl ziemlich genau ins Bild übertragen. Dafür liefert das Porträt der Mayken Rolandsdr. (u. Nr. 156 bzw. Z. 67) den Beweis: alles, selbst die merkwürdige Kartusche ist genau wie auf einer Untermalung in der Albertina-Zeichnung vorhanden und von hier aus in das Gemälde übernommen worden.

Diese Arbeitsweise, das genaue Übernehmen fertiger Figuren aus den Zeichnungen in die Gemälde, hat jenen merkwürdig objektiven, „hochreliefartigen“ Charakter der Handzeichnungen zur Voraussetzung, von dem die Rede war, und ist der zeitgenössischen holländischen Kunst in diesem weitgehenden Grade fremd. Dagegen ist sie derjenigen des Rubens nächstverwandt, der auch die Technik mit zwei Kreiden häufig angewendet⁶⁰).

Daß Backer jene Art zu zeichnen in Friesland gelernt und ausgebildet hat, läßt sich aus folgenden Tatsachen schließen: er hat sein ganzes Leben hindurch fast ausschließlich diese Art beibehalten, obgleich er damit gerade in den 30er und 40er Jahren in Holland und insbesondere im Rembrandt-Kreise beinahe völlig allein stand, und muß also schon einen fertigen und eigenen Handzeichnungsstil mit nach Amsterdam, wo fast niemand so zeichnete, gebracht haben. Und außer Backer ist der einzige, der einen ähnlichen Stil aufweist und ihm oft zum Verwechseln gleicht, Govert Flinck, sein Mitschüler bei Lambert Jakobsz in Leeuwarden⁶¹).

Es war ein fundamentaler Gegensatz zwischen dieser Weise: Einzelfiguren als solche zu studieren, um daraus seine Bilder zusammenzubauen — und derjenigen Rembrandts, der nie Figuren, sondern stets Menschen, nie etwas

Einzelnes, sondern stets die Beziehungen, Spannungen nach außen, nie das Sein, sondern stets das Geschehen gab. Backer gibt die einfache Form der Figuren: seine Darstellung des ruhenden Löwen (Taf. 13) interessiert sich wesentlich für die plastische Verdeutlichung, die abrundende, graphisch rein und konsequent durchgeführte Abbildung des Körpers. In Rembrandts regellosen Strichen wie in Haltung, Physiognomie und Körperbau stets das Raubtierhafte als die innere Beziehung des großartigen und tragischen Tieres zur Umwelt dargestellt. Und formal haben Backers Zeichnungen eine Objektivität, die an ein wirkliches Relief denken läßt, und einen fast kunstgewerblichen Ornamentcharakter; Rembrandts Blätter dagegen sind eine handschriftliche Notiz, deren Formausdruck nur spezifisch graphologisch deutbar ist, so handschriftlich und persönlich, daß Rembrandt-Zeichnungen eigentlich nicht an der Wand, sondern nur in der Hand und so gehalten, wie sie entstanden sind, betrachtet werden dürfen.

In Ermangelung von de Geest-²⁸⁾ und Feddes-⁴⁶⁾ Zeichnungen mag nochmals auf die Radierungen hingewiesen sein, die der letztere auf farbiges, braunes oder blaues Papier druckte und mit Weiß höhte. Vielleicht ist hier eine unmittelbare Quelle für Backers Zeichnungsstil. Am wahrscheinlichsten ist jedoch, daß die Handzeichnungen des Lambert Jakobsz die Quelle abgeben. Denn auch Flinck ist eigens als sein Schüler überliefert und als Rubens-Schüler könnte L. Jakobsz geradeswegs aus dessen Antwerpener Werkstatt diese Art zu zeichnen mitgebracht haben. In Holland war diese im Grunde cinquecentistische Auffassung gerade in jenen Jahrzehnten ungebräuchlich und veraltet⁶²⁾. Die in Italien ausgebildete Generation vor Rembrandt hatte sie geübt, bei den Bentbrüdern hatte sie sich gehalten, in Haarlem war sie wahrscheinlich gleichfalls aus Italien, vielleicht aus Venedig eingeführt, jedoch nur, um farbig-malerische Wirkungen zu erzielen, gebräuchlich.

Backer behielt diese Art sein ganzes Leben lang bei. Die Entwicklung verläuft so, daß die robusten Gestalten der Frühzeit allmählich feiner, vornehmer, weichlicher, leicht etwas affektiert, im Einzelnen immer schematischer werden. Die Zeichnung der Haare, Gesichter, Hände wird in fast ornamentaler Weise vereinfacht. Die Tonwirkung wird feiner und differenzierter, die Gewänder breiten sich in weichen Flächen aus, der Kontur tritt gegenüber schraffierten Tonlagen ein wenig zurück, das Weiß wirkt manchmal mehr als Farbe denn als aufgesetztes Licht. Bisweilen aber erreicht der graphische Vortrag in der Spätzeit (u. Nr. 94) noch eine Kraft der Konturführung, in den blau-weiß-grauen Tönungen eine Feinheit, wie sie Backer in Gemälden der Spätzeit nur in seltenen Fällen hat.

DIE EINWIRKUNG REMBRANDTS

BACKER war 1633 in Amsterdam ansässig und schon ein Maler von Ruf und Ansehen. Denn in diesem Jahre bereits bekam er den außergewöhnlichen und bedeutenden Auftrag, die ehrenamtlichen Vorsteherinnen des Waisenhauses, vier verwitwete Damen aus den führenden Familien der Stadt, gemeinsam zu porträtieren. Diese echt holländische Aufgabe führte der junge Künstler im Laufe des Jahres 1634 in dem „Regentessen“-porträt aus, das noch heute im „Burgerweeshuis“ in Amsterdam hängt⁶³) (Taf. 14). Das entwicklungsgeschichtlich wichtige Werk scheint auf den ersten Blick außerordentlich fortschrittlich zu sein. Waren in allen früheren Gruppenporträts nur Personen dargestellt gewesen, hatten Hals und van Valckert zuerst die Porträtierten in einem wirklichen Zimmerraum wiedergegeben, so ist hier zuerst ein Zimmer dargestellt, in dem Personen sitzen. Die Früheren hatten die Porträts in Einzelhandlungen gegeben, Hals sie in eine gemeinsame Handlung gebracht; hier aber ist zuerst eine Szene dargestellt, an der die Porträtpersonen beteiligt sind⁶⁴). Gegenüber den zum Teil schon gleichzeitigen Einzelbildnissen (Kap. III) zeigt sich Backer in diesem Werke, für das außer etwa dem altertümlichen Wigeri-Bildnis de Geests in seiner Heimat keine Vorbilder bestanden, in vollem Kontakt mit der neuen Haarlemer und Amsterdamer Gruppenporträtkunst. Bezeichnenderweise übernimmt er von den neuen Errungenschaften weit weniger Elemente der Einzelgestaltung oder der Ausführung, sondern unternimmt in sehr origineller Weise, gerade die neuen Lösungen der Gesamtauffassung und -anordnung fortzuführen.

Allerdings belehrt ein Vergleich mit Rembrandts zwei Jahre früher entstandener Anatomie, wie sehr Backers Fortschrittlichkeit im Programmatischen stehen bleibt. Denn zwar ist das Sitzungszimmer der Regentinnen weit absichtsvoller und eingehender als Zimmerraum geschildert und betont, als beispielsweise der unklare, grünlich durchleuchtete Anatomiesaal. Aber dort entwickelt sich die Gruppe der Ärzte um den Leichnam herum, ist die Dolde von Menschen

voll und quellend aus der Tiefe herausgewölbt unter Vernachlässigung der Flächenwirkung. Die Regentinnen dagegen sitzen, ohne sich irgendwie zu überschneiden, nebeneinander, die grüne Tischdecke verbindet die Fläche ihrer Kleider, so daß eine fortlaufende, in der Silhouette deutlich sprechende Figur entsteht, die den Eindruck mehr als die ausgesprochenen Raummittel (Verkürzung der Fliesen, linke Seitenwand) bestimmt. — Und wenn auch das Gespräch der beiden Damen in der Mitte über das vorgestellte Waisenkind ein ebenso auffallendes Momentbild zu sein scheint wie die anatomische Erklärung der Handmuskeln durch Dr. Tulp, so spürt man hier doch nichts von der konzentrischen Spannung der Kollegen. Wie zwei Pfeiler sitzen frontal und unbeteiligt zwei der Vorsteherinnen beiderseits da; der Ausdruck aller Antlitze und Hände ist flau, schematisch gleichgültig und ein wirkliches Geschehnis wird aus dem anspruchsvollen Vorgang nicht, da dennoch alles in einem Sich-Zeigen erstarrt ist. — Die Lokalfarben sind eigenartig ausgesprochen: ein bläuliches Grün, Ledergelb und das feste Grau treten hervor, werden allerdings gedämpft durch einen fahlen braungrauen Ton, der das Bild beherrscht.

Auch ein Frauenporträt (u. Nr. 216) mit übereinandergelegten Händen in schweren abgerundeten Formen und insbesondere das prachtvolle, großformige Darmstädter Damenbildnis in ganzer Figur (Taf. 16), eins der besten Werke Backers, zeigen gegenüber den Frühwerken neue Elemente. Die früher beobachtete schematische Eleganz der Haltung ist einem schlichten, wenn auch würdigen Dasitzen, der verschlossene Ausdruck einem ruhigen Anblicken gewichen. Den Typus des lebensgroßen ganzfigurigen Porträts vor Pilasterarchitektur (derselben wie auf dem Londoner Mädchenbildnis) kannte Backer von de Geest her, aber auch in Amsterdam war er nicht ganz fremd. Und wenn hier auch noch die einheitliche und ausgeglichene Zeichnung, die bestimmte Modellierung der kompakten, schweren Formen hervortritt, so ist jedenfalls die schlichte, sorgfältige Wiedergabe des Bodens, Stuhles und Tisches, der warme graubräunliche Gesamtton, das Fehlen aller Lokalfarbe und die weiche Malweise ein Beweis dafür, daß hier schon die Amsterdamer Malerschule, besonders Rembrandt selbst, auf Backer eingewirkt hat. Stets bereit und fähig zu lernen und sich anzuschließen, veränderte er seine Gestaltungsweise unter Rembrandts Einfluß zeitweise so völlig, daß selbst ohne urkundliche Belege angenommen werden muß, daß er zeitweise in dessen unmittelbarer Nähe, wohl in seiner Werkstatt gearbeitet hat.

Als der Künstler um 1635 zum zweitenmal unternahm, einen Fünf-Sinnen-Zyklus zu gestalten, gelangte er daher zu völlig neuen Lösungen. Statt der mit gedanklich - symbolischen Andeutungen überhäuften, klassisch - antikischen

Frauengestalten der Radierungen schuf er fünf Gemälde mit einzelnen Halbfiguren, die nur durch ihre Beschäftigung den jeweiligen der fünf Sinne leicht andeuten, so daß bisher die Zusammengehörigkeit der in ganz Europa (Amsterdam, Berlin, Budapest, Kiew [Taf. 17, 18, 19]) verstreuten Bilder unerkannt blieb. Es ist nicht eigentlich eine allegorische Darstellung der fünf Sinne mehr, sondern eine unter dem Gedanken der fünf Sinne zusammengefaßte Reihe von einzelnen Genrefiguren⁶⁵). Zwar liegen die auffallende Haltung mit absichtsvollen Bewegungen, die allzu kräftige Modellierung der schweren Körperformen, das ziemlich ausgesprochene Lokalkolorit der Gewänder (rot, graugrün, grünblau) noch ganz in der Richtung von Backers Frühstil. Aber Rembrandts beginnender Einfluß ist deutlich bemerkbar. Nicht allein hat Backer den nur zwei Jahre älteren Meister im „Geschmack“ frei porträtiert und im „Gesicht“ ein gerade in diesen Jahren von Rembrandt mehrfach benutztes Modell gebraucht (das „Gehör“ ist ein freies Selbstporträt, der „Geruch“ gilt als Bildnis Brouwers) —, sondern vor allem zeigt sich die Art Rembrandts in der stellenweise schon weichen, lasierenden Malweise, dem transparenten, in den Hintergrundspartien bräunlichen Ton und endlich doch in der genremäßigen Gesamtauffassung dieser indirekt gewiß auf Utrechter und Haarlemer Anregungen zurückgehenden Halbfigurenfolge. Vier Brustbilder eines kahlköpfigen Alten in Dresden und Petersburg (u. Nr. 27—30; Taf. 19) zeigen bei außerordentlich flüchtiger Ausführung den gleichen Stilcharakter.

Völlig und auch in der äußeren Anordnung rembrandtisch sind einige Studienköpfe, die ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein müssen. Zwei Brustbilder in München (u. Nrn. 89, 110; Taf. 20) schließen sich völlig an Rembrandts ähnliche Darstellungen aus den frühen 30er Jahren an, der gleichfalls bezeichnete Knabe mit Sperling in Pawlowsk (Taf. 21)⁶⁶), der langhaarige Jüngling in Köln (u. Nr. 87) hießen bisher nur „Rembrandt-Schule“, und die Frau in Tours (Taf. 21) und das Brustbild eines jungen Mannes (Taf. 20) wurden Rembrandt selbst zugeschrieben. Soweit sich nach dem sehr deutlichen Lichtdruck im Rembrandt-Werk urteilen läßt, ist auch das letzte Bild ein sicheres Werk Backers. Es zeigt dieselbe Ausdruckslosigkeit in der etwas steifen Haltung und in dem trüben Blick und den wie geschwollenen Gesichtsformen, denselben zähen und derben Farbauftrag in den Schmuckteilen des Gewandes und vor allem im Inkarnat. In diesen genremäßig aufgefaßten Brustbildern ist die laute Gestikulation und die stark körperliche Wirkung der Fünf-Sinnenfolge unterdrückt worden. Vielmehr ist in der einfachen stillen Haltung und dem vereinheitlichten bräunlichen oder grünlichen Tone der unmittelbare Anschluß an Rembrandts Kunst deutlich erkennbar. Aber während das Leben der Geschöpfe dieses Künstlers von innen

her und ihre Existenz im Zusammenhang mit ihrer Umgebung begriffen, stets ihr Lebensschicksal und ihr Lebensraum mit dargestellt war, übernahm Backer vorläufig nur die äußeren Gepflogenheiten des Meisters: trotz des bräunlichen Tones bleiben die Körperformen vorgewölbt und Haltung und Antlitz wirken tot, da der innere Ausdruck, den Rembrandt an Stelle des äußeren gesetzt hatte, ihnen fehlt. Gegenüber Rembrandtschen Köpfen wirken sie wie porträtierte Plastiken.

Auch Gegenstände aus der Bibel begann Backer in ganz neuem Sinne zu gestalten. In dem Bamberger Bild: Werbung um Rebekka (Kopie; u. Nr. 2) sind ebenfalls alte mit neu aufgenommenen Elementen vereinigt. Hier sind nur drei ausdrucksvoll bewegte Figuren, die wegen des tiefen Horizontes auffallend groß erscheinen. Das rote Gewand der Frau, die einen bei Backer mehrfach vorkommenden Typus trägt, springt leuchtend aus dem sonst einheitlich braunen Gesamtton heraus. Ohne sich zu überschneiden, sind die deutlich silhouettierten Figuren zusammengestellt und wie in der Fünf-Sinnenfolge zeigt sich hier der Einfluß Rembrandts weniger in wesentlichen als in äußerlichen Dingen.

Dagegen ist bei der Johannespredigt im Oldenburger Landesmuseum (Taf. 23), wenn sie auch in der hellen Farbigkeit und in vielen Einzelheiten deutliche Erinnerungen an Lambert Jakobsz verrät, die Gesamtauffassung doch so völlig rembrandtisch, daß Backers Art fast nur an jenem ganz spezifischen Mißverstehen des Rembrandt-Stiles und an Einzelzügen (wie der sehr charakteristischen Frauengruppe rechts)⁶⁷⁾ erkennbar ist. Verwandt ist eine zweite Fassung desselben Gegenstandes, nach der Photographie zu urteilen ebenfalls eine Arbeit unseres Künstlers, während sie gegenwärtig im Münchener Handel als Rembrandt gilt. Einzelheiten wie der Jäger mit den Hunden, der männliche Akt vorn und die Kinder der jungen Frau rechts sind bezeichnend (Taf. 23).

Überhaupt ist charakteristisch, wie verschiedenartig und willkürlich der schon 27jährige Backer die „Errungenschaften“ Rembrandts in seinen Gemälden verwendet, wie er sich einmal ganz in die rembrandtische Auffassungsweise hineinzuleben versucht, ein anderes Mal nur formale Einzelelemente übernimmt und auch diese jeweils verschieden kombiniert. Entstanden doch bisweilen, wie in den Nymphen im Walde im Amsterdamer Handel, die nach dem an die Regentinnen erinnernden bleichen Inkarnat und nach anderen Einzelheiten ebenfalls in diese Zeit zu setzen sind, gänzlich andersartige Werke, hier ganz nach Utrecht orientiert mit Bylertartigen Typen, utrechtisch klaren Lokalfarben und überhaupt ohne Amsterdamer Einfluß (u. Nr. 50).

In dem 1635 datierten Bildnis des Remonstrantenpredigers Johannes Uytenbogaert ist es Backer (Taf. 24) gelungen, seinem neuen Meister wirklich sehr

nahezukommen. Das schlichte unpathetische Dasitzen in der weichen Zimmeratmosphäre, das einfache Motiv des Innehaltens im Schreiben entspricht dem Ausdruck des ruhig und aufmerksam auf den Beschauer blickenden Antlitzes. Das Motiv ist hier noch alltäglicher als in Rembrandts Uytenbogaert-Porträt von 1633. In dem Beieinander von Armstuhl und Arbeitstisch ist das ganze Gelehrtenzimmer lebendig gemacht. Über dem ganzen Bilde liegt ein bräunlicher Ton; die Malweise ist sehr flüssig und frei, pastos nur stellenweise, etwa bei dem fett gemalten Schreibzeug links. Für Backer charakteristisch ist das noch leicht schematisierende Hervorheben des Gepflegten und Vornehmen. Gegenüber Rembrandts Bildnissen sind das Gesicht und insbesondere die Hände regelmäßiger und weniger individuell gestaltet. Diese haben noch nicht die weich-rundliche Bildung verloren, wie sie Backer früher meistens gab und später wieder bevorzugt, dagegen nur in dieser Periode in Rembrandts Sinne zugunsten eines wirklichen Porträtierens der Hände zu vermeiden sucht. Überhaupt bemerkt man doch bei längerer Betrachtung in den abgerundeten, kurvigen Formen, den weiligen Pinselzügen, endlich in dem etwas fahlen Graubraun des so rembrandtisch gemeinten Helldunkels Backers eigene Art. — Stärker ist das noch der Fall bei den beiden Heiligenbildnissen, die Backer für die katholische Kirche de Krytberg malte, wo sie sich heute noch befinden (u. Nrn. 39, 40). Bei diesen Idealporträts tritt seine Neigung zum Schematisieren noch mehr hervor. Dagegen ist das Rotterdamer Porträt eines Mannes mit rötlichem Barte, dessen wahrscheinliches Gegenstück in Lübeck für eine Beurteilung zu schlecht erhalten ist, kraftvoll charakterisiert, ebenso wie das dunklere, ein wenig an Abr. de Vries erinnernde Herrenporträt, das sich in Utrechter Familienbesitz erhalten hat (u. Nrn. 173, 203, 152).

Wohl annähernd gleichzeitig, vielleicht etwas später, ist eine weitere Gruppe von Bildnissen entstanden, die jetzt allgemein als Werke Backers erkannt sind und sich an das 1636 datierte Porträt des van de Kolk in Brüssel (u. Nr. 150) anschließen lassen, dessen sicher zutreffende Bestimmung auf Backer Rudolf Oldenbourg 1911 aussprach. Mit diesem Werk haben sie eine etwas anspruchsvollere Ausdruckshaltung und ausgesprochenere Silhouettenwirkung gemeinsam. Trotz weicheren Einbettens in die Atmosphäre hat das Gelehrtenbildnis (u. Nr. 170) die gleiche Umrißwirkung der Figur in der großen Bildfläche. Auch hier liegt eine Hand grüßend vor der Brust. Die ebenfalls hierhergehörigen Frauenbildnisse der ehemaligen Sammlung Iwan Schtschukin (u. Nr. 219) und des Antwerpener Museums (Taf. 25), dieses ebenfalls ein lebensgroßes Kniestück, zeigen in der Haltung etwas Repräsentatives: die schematisch zierlichen Hände der Dame in Antwerpen sind außerordentlich absichtsvoll gelagert, und die auf-

gerichtete Haltung des anderen Bildes hat geradezu etwas altertümlich Steifes. Die Gesichter selbst jedoch sind fein charakterisiert und in der Oberfläche bisweilen leicht bewegt. Manchmal fällt die schematisch strähnige Bartbildung, die rundliche Modellierung der Hände auf. Die Malweise ist in den Antlitzen locker und tupfend, die Farbigkeit zum Beispiel des Antwerpener Stückes mit seinen hellen graugrünbraunen Tönen außerordentlich fein und delikat.

Eine dritte, ebenfalls in der zweiten Hälfte der 30er Jahre entstandene Reihe von Bildnissen gruppiert sich um ein bezeichnetes Frauenbildnis in Baseler Privatbesitz (Taf. 27), an das sich das Frauenporträt des Berliner Kaiser Friedrich-Museums (Taf. 26) und ein 1924 in Berlin versteigertes Gelehrtenporträt (Taf. 27) anschließen. Ferner muß hier das in der früheren Haager Sammlung van der Burgh „Backer oder Maes“ genannte Bildnis einer lesenden alten Frau angefügt werden. Zeichnung und Modellierung des Antlitzes sind charakteristisch für Backer und ebenso wie die stark gedrängte Anordnung wohl überhaupt zu früh für den erst gegen 1650 beginnenden Maes. Für diesen sind stets besonders individuell und porträtthaft wiedergegebene Hände typisch. Da jedoch die hier das Glas haltende Rechte der entsprechenden Hand auf Backers Berliner Frauenporträt, die linke derjenigen auf dem Antwerpener Frauenbildnis in auffallender Weise gleichen, obwohl doch beide ein wenig anders gelagert sind, so darf Backer selbst ohne Autopsie als Autor vermutet werden (u. Nr. 199).

Diese Porträts zeigen statt der steifen Repräsentation des van de Kolk, statt der ruhigen Natürlichkeit des Uytenbogaert ein eigentümlich starres, unbewegliches Dasitzen. Im Motiv ist bürgerliche Schlichtheit angestrebt, im Gesamtausdruck dennoch etwas Posierendes geblieben. Und während bei den um den van de Kolk gruppierten Bildnissen die Silhouette der Figur in der Fläche eine besondere Bedeutung hatte, während andererseits die Werke um den Uytenbogaert von Atmosphäre umflossen ganz in den Raum zurückgeschoben waren, so ist jetzt bei einfacher Anordnung die räumlich atmosphärische Wirkung dadurch verringert, daß die Personen aus nächster Nähe gesehen und scharf modelliert sind. Die Malweise ist trocken und fest, die Antlitze werden in allen Einzelheiten übermäßig sorgfältig ausgeführt, wodurch der Ausdruck etwas Starres bekommt. In Allem spürt man die angestrenzte Absicht, es Rembrandt gleichzutun.

Zu dieser Gruppe von Bildnissen muß auch — allerdings in bestimmt eingeschränktem Sinne — ein Gemälde gezählt werden, das als eines der schönsten Frauenporträts Rembrandts gilt, das berühmte Bildnis der Elisabeth Bas im Amsterdamer Rijksmuseum (Taf. 26). Niemand kann leugnen wollen, daß das machtvoll komponierte Bild als Rembrandt-Schöpfung etwas Problematisches

in sich hat; das ergibt sich schon aus der in der Rembrandt-Forschung merkwürdigen Tatsache, daß die Datierung um fast zehn Jahre schwankt, und ferner daraus, daß Kenner wie Bredius sich für Bol, Bode sich für Backer als Autor ausgesprochen haben. Dennoch scheint Hofstede de Groot's Meinung, hier sei Rembrandts Hand zu erkennen, in gewissem Sinne zutreffend zu sein⁶⁸).

Man hat jedoch übersehen, daß das Bild von einer Hand vollendet worden ist, die es nicht begonnen hat. Betrachtet man das Antlitz aus der Nähe, so bemerkt man, daß der linke Kontur verändert worden ist; an der Schläfe ist der ursprüngliche linke Rand des Inkarnats deutlich sichtbar. Unterhalb davon ist das Gesicht vergrößert, ein schmaler braungelber Streifen (nicht wie sonst rosa-gelb) ist hinzugekommen, eine kleine Stelle scheinbar abgeschliffen und neu gemalt. Auf dem Kragen ist der Kontur nachträglich nochmals mit Weiß abgesetzt. Die spitzen Kanten der Haube, die mit ihrem locker aufgesetzten Weiß-Akzent das Gesicht einrahmen, sind verändert worden. Links bemerkt man deutlich unter der oberen Farbschicht den ursprünglichen Kontur, der das umgelegte Endstück der Haube abschneidet. Am deutlichsten sind die Hände verändert, die Finger waren ursprünglich sehr viel dünner, glatter und spitz zulaufend und bekamen erst dann ihre knorrige, knollige Gestalt. Völlig deutlich ist die ursprüngliche Form am linken Zeigefinger und an den Nägeln sichtbar. Unvollendet scheint links eine merkwürdige rosa Stelle am rechten Handgelenk. Auch die Manschetten sind verändert. Diese Übermalungen tragen nicht den Charakter moderner Restauration oder eigenhändiger *Pentimenti*. Sie sind stellenweise ziemlich flüchtig, stets aber mit einer außerordentlichen Sicherheit und Schlagkraft gemacht. Nicht nur die erstaunliche Gewandtheit der Pinselführung ist das Bedeutende daran, sondern die völlige Um- und Durchgestaltung des ganzen Porträts durch einzelne völlig treffsichere Retuschen. In dem leicht und locker gebauschten Taschentuch ist Rembrandts Gestaltung im Stile der ausgehenden 1630er Jahre ebenso unverkennbar wie in den jetzt sehr ausdrucksvollen, gleichzeitig alternd und kraftvoll aussehenden Händen.

In ausgesprochenem Gegensatz hierzu steht das starr und unbeweglich wirkende Antlitz. Die nicht ganz treffsichere Modellierung ist mit stumpfen, braun-grauen, fast grünlich-grauen Schattentönen ausgeführt und einerseits in einer pedantischen Weise übertrieben, andererseits matt und energielos. Der Nasenrücken liegt platt zwischen den Wangen, das Kinn scheint nicht festzusitzen und die überzahlreichen Runzeln gleichen aufgemalten Strichen, nicht eingetieften Furchen. Trotz der Betonung der Augenhöhlen, durch die der Blick etwas Beobachtendes, Spähendes erhalten soll, bleibt er starr und unlebendig. Obgleich locker hier und da auf der Haube angebrachte Retuschen den Kopf beleben

und ihn auch vom Hintergrund loslösen, bleibt das Antlitz in der zähen, festen Behandlung eine isolierte, reliefartig wirkende Fläche. — Dies kann Rembrandts Werk nicht sein, auch nicht das des zehn Jahre jüngeren, der es etwa später noch wieder vornahm und vollendete. Das Bildnis der Sammlung Rothschild in Paris (1632!), das am ehesten herangezogen werden könnte, zeigt selbst in der Abbildung trotz ähnlicher fester und übersorgfältiger Modellierung doch eine völlig andere körperlich-gegenständliche und ausdrucksmäßige Gesamtorganisation des Kopfes jener alten Frau. Dagegen bieten sich in Backers Werken Parallelen, am ehesten in dem Berliner Frauenbildnis, das auch im Ausdruck trotz des glücklichen Motives des Seitwärtsblickens etwas Mürbes, Kraftloses hat. Auch findet sich hier die teils übertriebene, teils matte Modellierung, die dem Gesicht etwas Maskenhaftes verleiht. Einen ähnlichen Eindruck vermittelt das Gelehrtenporträt der Sammlung Poulton-Nicholson, das viel freier gearbeitete Frauenporträt in Antwerpen und der Vollbärtige in Schwarz rechts vorn auf dem Schützenstück von 1640 (Taf. 32). Das pompös-starre und repräsentative Dasitzen, die unräumliche, hochreliefartige Wirkung des ganzen Körperkomplexes, die flüchtige Behandlung von Tisch und Buch, der graubräunliche, undurchsichtige, nur um den Kopf herum etwas aufgehellte Hintergrund, die (ursprüngliche) Form der spitz zulaufenden Finger, sogar Kleinigkeiten wie die trocken in braun und weiß aufgesetzten Knöpfe — alles findet sich mehrfach bei Backer so verwandt, daß er als ursprünglicher Autor des später von Rembrandt übergangenen Porträts vermutet werden darf, um so mehr, als die Dargestellte enge Beziehungen zu Backers Heimat Leeuwarden, zu mutmaßlichen Bekannten Backers hatte⁶⁰). Das als imponierende Leistung stets eindrucksvolle Bild, das dennoch stets etwas Befremdliches und Zwiespältiges hat, scheint gegen Ende der 1630er Jahre als Hauptstück jener Gruppe von Werken entstanden zu sein, in denen Backer sich ganz in die Auffassungs- und Gestaltungsweise Rembrandts einzuleben versuchte und dabei nicht immer zu glücklichen, bisweilen jedoch kraft seines großen und beweglichen Formtalents zu außerordentlichen Leistungen gelangte.

HISTORIENBILDER

DAS lebensgroße Gemälde der Braunschweiger Galerie mit der Überraschung der Efigenia durch Cimon muß nach seinem ganzen stilistischen Charakter noch vor 1640 entstanden sein (Taf. 30). Es steht am Anfang einer Reihe ähnlicher, datierter Bilder, die sich über die erste Hälfte der 40er Jahre verteilen und sicherlich im Vergleich zu dem Braunschweiger Bild die späteren sind⁷⁰).

Das Thema stammt aus Boccaccio und ist in der niederländischen Kunst häufig dargestellt worden⁶⁸). Rubens' Bild in Wien zeigt in ebenfalls lebensgroßen Figuren den Vorgang, wie der prinzliche Hirte sich in die schlafende Efigenia verliebt, ganz charakteristischer Weise in einer rein mythologischen, gegenwartsfernen Auffassung. Hier wirken nur die heroisch mächtigen Körper; die kaum angedeutete Beziehung der beiden Hauptpersonen zueinander bleibt völlig innerhalb der Sphäre eines fernen und vergangenen Arkadiens. — Rembrandts ähnliche Darstellungen (Danae, Antiope, Susanna) sind dagegen stets aus unmittelbarster menschlicher Nähe gesehen. Hier ist die eben entkleidete Frau das Thema des leidenschaftlichen Bildinhaltes im Gegensatz zu der selbstverständlichen antikischen Nacktheit der Rubensschen Figuren. — Backer gibt eine unglückliche Vereinigung beider Auffassungsweisen. Das lebensgroße Format, die mächtig hingelagerte Figur der Efigenia, die nur kulissenhaft angedeutete Örtlichkeit — alle diese Elemente stehen in ausgesprochenem Gegensatz zu der eingehenden Art, wie die Erregung Cimon's geschildert ist, der erschreckt und lüstern auf den weiblichen Körper starrt; die Nebenfiguren sind ganz zufällig überschritten, die Gesichtstypen vulgär und bei aller großartigen Pose ist der Akt der Prinzessin in Einzelzügen in einer Naturnähe wiedergegeben, die der mythologischen Sphäre des Themas nicht entspricht und in gleicher Weise wie die allzu menschliche Charakterisierung des Cimon in ungewöhnlicher und unglücklicher Weise dem in ferne Sagenwelt zu entrückenden Vorgang etwas unangenehm, ja indezent Menschlich-Intimes verleiht. Nicht der Vorgang selbst macht das Bild peinlich — es gibt genug Beispiele gewagterer

Sujets — sondern die Durchkreuzung zweier Auffassungsarten. Derselbe innere Gegensatz tritt in dem Bestreben hervor, einerseits rein die Figurenkörper als solche wirksam werden zu lassen, andererseits doch die ganze Szene in einen wirklichen Landschaftsraum zu verlegen: einerseits lebensgroße, stark modellierte, unmittelbar präsentierte Akte, einzelne eigenartige Lokalfarben (stahlgrau, schwarz, bronzegrün), nur oberflächliche Andeutung des Waldesinneren — andererseits ein bräunlicher Ton, zufällige Überschneidungen und das Erscheinen des Cimon, der nur als Gesicht, nicht als Figur zur Wirkung kommt.

Einen ähnlichen Charakter haben einige Studienköpfe und -halbfiguren, Porträts in Phantasiekostümen, die sich von den im Banne Rembrandts geschaffenen Bildern doch bereits unterscheiden. Ihre Eigenart tritt am ehesten im Kolorit hervor, das rembrandtische Tonigkeit in einem eigenen und fremdartigen Farbengeschmack mit deutlichen Lokalfarben zu vereinigen trachtet. Das Selbstporträt mit Harnisch in Bamberg (u. Nr. 81) hat eine auffallend weiße Gesichtsfarbe mit violett-rosa Lippen und hell lilabraunen Lichtpartien am Ärmel, der Mantel des jungen Mannes in Würzburg (u. Nr. 94) ist grau mit karminroten Lasuren darüber, die besonders in den Lichtpartien und am weißen Hemdeinsatz hervorleuchten und der wohl schon im Anfang der 40er Jahre entstandene blonde Knabe des Antwerpener Museums (Taf. 15) trägt über kaffeebraunem Untergewand einen dunkelweinroten Mantel. Ein Selbstbildnis als Schäfer in Gaunö (Taf. 35) scheint etwa gleichzeitig mit dem männlichen Porträt im Mauritshuis (u. Nr. 166) zu sein, das vor grünlichem Grunde das Brustbild eines langhaarigen, feistwangigen Mannes zeigt, der die schwere, dicke Hand vor seinem intensiv roten Mantel an die Brust legt. Dieses gewiß „äußerliche“, aber kraftvolle Bild läßt sich auf ungefähr 1640 datieren, da es völlige Verwandtschaft mit dem in diesem Jahre gemalten großen Bilde „Christus und das kanaänitische Weib“ in südholländischem Privatbesitz aufweist.

Auch hier (Taf. 30) treten die Lokalfarben aus dem hellbräunlichen Tone sehr scharf hervor. In lebensgroßen Figuren ist die Szene zwischen Christus und dem kanaänitischen Weibe dargestellt. Christus trägt einen violettgrauen Mantel, die übrigen Personen zinnoberrote, goldgelbe, grünblaue, rotbraune Gewänder. Die Figuren stehen in lockerer Symmetrie einzeln nebeneinander, die eigentliche Handlung ist höchstens in den heiter bewegten Kindern angedeutet. Die übrigen Personen — die Figurengruppe rechts besteht aus Stifterporträts — stehen ohne Verbindung da. Man glaubt zu bemerken, wie sie einzeln aus Studienblättern in das Bild übertragen worden sind. Weder die Beziehungen unter ihnen, noch diejenigen zu ihrer Umgebung — die Örtlichkeit ist nur durch theatermäßige Versatzstücke angedeutet — sind Gegenstand der Darstellung. Von Rembrandts

Geist ist hier nichts mehr zu bemerken. Das Bild, das stark an Lambert Jakobsz gemahnt, hing lange Zeit in einer katholischen Kirche in Brabant und hat in der Tat fast den Charakter eines Devotionsbildes.

Diese Entwicklung setzt Backer fort in der Darstellung einer Szene aus dem italienischen Hirtengedichte *Pastor fido* von Guarini, die der Künstler zweimal malte: zum ersten Male 1641 (Hermannstadt, u. Nr. 63), die zweite um zwei Figuren und eine Herme bereicherte Fassung 1646 (Taf. 31). Die Krönung des als Mädchen verkleideten Hirten Mirtillo, der am besten hat küssen können, ist als Handlung wie ein ritueller Akt wiedergegeben. Nicht das Glück der beiden Liebenden, nicht die kecke Freudigkeit des launigen Hirtenspiels ist ausgedrückt, sondern eine ausdruckslose Zeremonie ohne irgendwelche Anteilnahme der Beteiligten. Mirtillo und die Geliebte hinter ihm, die eigentlichen Hauptpersonen, sind gar nicht als solche charakterisiert und alle Äußerungen der Anteilnahme und des Interesses schematisch erstarrt. Nicht der Sinn, nur die Gebärde ist dargestellt. — Auch in der ganzen Anordnung der Figuren wird nicht das eigentlich Sinngemäße deutlich: das Zusammenströmen der in der weiten Parklandschaft Arkadiens umherschweifenden Schäferinnen von allen Seiten an den Waldessaum zu der heiteren Zeremonie⁷¹). Nirgends sind die Teilnehmerinnen dem weiten Landschaftsraum eingeordnet, nirgends eilen sie aus der Ferne, durch Täler, aus dem Waldesdunkel herbei — sondern im vordersten Bühnenplan ist eine hohe Figurengruppe steif übereinander aufgebaut. Jeder räumliche Ausdruck fehlt, die Landschaft ist rein als Hintergrund angedeutet, vor dem sich die Flächenfigur der aufgetürmten Mädchengruppe zu einer geschlossenen Silhouette ausbreitet.

Eine ähnliche Szene gibt das Bild einer amerikanischen Privatsammlung (Taf. 36) wieder, auf dem dargestellt ist, wie Granida von Daifilo einen Trunk in einer Muschel empfängt. Auch hier sind die lebensgroßen Figuren allein wirksam, ihre absichtsvolle Komposition zueinander in der Fläche sehr sorgfältig abgewogen (etwa die schräg nach rechts sich dem Knieenden entgegenneigenden Formen und Linien), während der heiter idyllische Sinn der Darstellung und die Wirkung des Landschaftsraumes wie überhaupt jede natürliche Wirkung zurücksteht.

Diese Bilder sind völlig verschieden von der übrigen holländischen zeitgenössischen Produktion. Wie sich ihr Stil nach Aufgabe der Rembrandtischen Bestrebungen aus den Kompositionen der 30er Jahre heraus entwickelt, ist offensichtlich. Daß dieser Stil sich — mag er auch etwa durch utrechtisch-flämische Einflüsse neu angeregt sein — im wesentlichen von den von Flandern ausgehenden friesischen Lehrern Backers herleitet, ist ebenfalls deutlich.

Es war also in Amsterdam auch nicht anders wie in Haarlem, in Leiden und in Utrecht: neben der neuzeitlichen nationalen Richtung blühte in eigener, durchlaufender Entwicklung eine Kunst, die an der Gesamteinstellung und den Bildtypen des Jahrhundertbeginns festhielt. Diese Richtung wurde u. a. in Haarlem durch Cornelis Corneliszen († 1638) und seine Nachfolger Salomon de Bray und Pieter de Grebber, in Leiden durch die eigenartige Künstlerpersönlichkeit des Joris van Schooten († 1651), im Gefolge der Utrechter Italianisten durch Jan van Bronchorst und seinen Schüler Cesar van Everdingen vertreten. Charakteristischerweise wurde diese und die flämische Kunst vom Hofe geschätzt und unterstützt⁷²⁾: sie war eben konservativ und international und außerdem speziell höfisch-gesellschaftlich eingestellt, mochte sich das nun etwa in der Gesamteinstellung der Künstler zur Kunst, in den Bildaufgaben, den Inhalten, der Auffassungsweise oder im Darstellungsstil ausdrücken.

An diese überall in Holland bestehende Richtung, deren Vertreter direkt oder durch die Reproduktionsgraphik in steter Berührung mit der flämischen Kunst geblieben waren, knüpften dann die im Verlauf der 40er Jahre zunehmenden fremden Einflüsse an, die vor allem ausgingen von der wichtigen Figur des Lievens, der 1643 aus Antwerpen und England zurückkehrte. Es war jedoch nicht eine plötzliche Invasion fremder Einflüsse, die um diese Zeit der holländischen Kunst eine neue Richtung zu geben begann; vielmehr suchte das erstarkende höfisch-aristokratische Kulturelement in der Kunst das ihm Verwandte und Entsprechende und fand es ebensowohl in den Werken dieser englisch-flämisch geschulten Malerkavaliere, wie bei den wirklichen Flamen, wie aber auch in den Schöpfungen jener Gruppen von holländischen Künstlern, die bewußt die Tradition fortgesetzt hatten, in der noch die internationalen italienisch-flämischen Normen des Jahrhundertbeginns lebten. Das bedeutendste Dokument dieser Richtung der holländischen Malerei ist das um 1650 vollendete Huis ten Bosch beim Haag, ein monarchisches Lustschloß, dessen Ausschmückung mit Monumentalgemälden an zwei Flamen (Jordaens, van Thulden)⁷³⁾, zwei flämisch geschulte Holländer (Lievens, Soutman), den italianisierenden Hofmaler Honthorst und endlich an die Holländer Cesar van Everdingen, Pieter de Grebber und Salomon de Bray übertragen wurde. Zu der Gruppe dieser Künstler ist auch Backer zu rechnen, der ebenfalls vom Hof mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt wurde. Sie besaßen in ihrer künstlerischen Tradition die Verbindung mit der repräsentativ-höfischen und der italienisch-flämisch-internationalen Kunst und so waren in der holländischen Malerei sie es, die dem neuen Stil des „Louis quatorze“ die Bahn bereiteten, der sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts über ganz Nordeuropa ausbreitete.

DIE ENTWICKLUNG DES PORTRÄT- STILES IN DEN VIERZIGER JAHREN

ZU dem Versuch, sich dem ihm wesensfremden Rembrandt in seinen Bildnissen völlig anzugleichen, wurde Backer durch die bezwingende Größe Rembrandts und die prophetische Fortschrittlichkeit seiner Lösungen gedrängt. Jedoch beweisen die so stark abweichenden Historienbilder, daß Backer doch sicherlich nicht ohne Absicht und ohne Bedacht auf das Anerkannt- und Beliebte sein der rembrandtischen Bildniskunst dem kaum Älteren nachgefolgt ist. Aus dem Bericht Houbrakens über den künstlerisch Backer so verwandten Flink ist bekannt, daß man sich die Manier Rembrandts an- und abgewöhnte⁷⁴). Und selbst bei den scheinbar völlig in rembrandtischer Art gemalten Werken der 30er Jahre ließen sich stets individuell Backersche Züge und damit nicht nur fremde, sondern geradezu gegensätzliche Elemente nachweisen. Diese Elemente traten in den gegen 1640 entstandenen Porträts immer mehr hervor.

Die Bildnisse des Goldschmiedes Jan Lutma und seiner Gattin werden wenige Jahre nach der zweiten Heirat (1638) dieses Künstlers gemalt sein. Das Alter der Dargestellten stimmt damit anscheinend überein und vor allem sind sie nach dem stilistischen Charakter in die Zeit gegen 1640 zu setzen (Taf. 29). Der Ausdruck der Dargestellten in Haltung und Antlitz zeigt nicht mehr das schlichte menschliche Gegenübersitzen und Anblicken, sondern ein eigentümlich bewußtes und posierendes Herabsehen auf den Betrachter. Die Drapierung des über die Schulter fallenden Mantels, die auffälligen Motive der Hände sind etwas Neues. Denn während etwa der Uytenbogaert wirklich von der Arbeit aufzublicken scheint, findet hier nur ein symbolhaft wirkendes Vorzeigen des Werkzeuges statt, eine Auffassungsweise, die der des 16. Jahrhunderts im Grunde eher als derjenigen Rembrandts verwandt ist. In der Tat kann man nicht davon reden, daß der Goldschmied bei der Arbeit (denn er trägt ein repräsentativ-festliches Gewand) oder am Arbeitstische dargestellt sei, wie sich vom Uytenbogaert

sagen läßt. Weder das Zimmer, noch der Tisch ist angedeutet, die beiden Halbfiguren befinden sich einfach vor einem längs des Konturs aufgelichteten „Hintergrund“. Dieser Kontur wirkt, da keine weiche Atmosphäre die Körper umspielt, sehr stark; scharf und plastisch herausmodelliert heben sich die Figuren ebenso reliefartig vom Oval des Grundes ab wie die in der holländischen Porträtmalerei wohl einzigartigen Kartuschen Lutmaschen Stils, über (nicht hinter) denen sie erscheinen. Und wenn auch ein rembrandtisches Kolorit in dem dunkel braungrauen Gesamtton beibehalten ist, so liegt es doch in der neuen Richtung der Entwicklung, daß auf alle feineren Oberflächenwerte verzichtet ist zugunsten einer reinen großformigen Körpermodellierung und einer sich emanzipierenden nassen, breiten, großflächigen Malweise. Das Schwellend-Wulstige, Rundlich-Volle aller Flächenformen spricht sich ebenso in den menschlichen Körpern wie in dem Steinornament wie etwa auch in dem höchst ausdrucksvollen Monogramm des Künstlers aus.

Auch aus dem eindrucksvollen Kopenhagener Bildnis der Frau, die Backer vor etwa fünf Jahren schon einmal porträtiert hatte (Taf. 16 l. u. r.), spricht deutlich die Abkehr von Rembrandts Art. Von der wirklichen Umgebung ist nichts geblieben als der kaum sichtbare Stuhl, die Hintergrundswand ist ersetzt durch einen breitgebauchten Vorhang, vor dem die vornehm Gekleidete mit dem fest modellierten Gesicht und den schematischen Händen, deren eine etwas absichtlich die Handschuhe trägt, erscheint. Ein vereinheitlichender atmosphärischer Ton fehlt. Der Vorhang hat ein spezifisch lokalfarbiges graues Violettbraun, das in breit dekorativer Art hingestrichen ist, wie überhaupt überall die nasse, freie Arbeit des Pinsels sichtbar bleibt. Das Ganze hat den Ausdruck massig-vornehmer Repräsentation.

Backers Hauptwerk aus dieser Zeit und eins seiner Hauptwerke überhaupt ist die Korporalschaft des Kapitäns Cornelis de Graef, das einzige erhaltene Schützenstück des Künstlers (Taf. 32). Das große, 24 Porträts enthaltende Bild wurde 1642 vollendet und mit der im gleichen Jahre beendeten Nachtwache Rembrandts im Saale der Klovenierdoelen in Amsterdam⁷⁵⁾ aufgehängt. Die dargestellte Kompanie ist in drei verschiedene Gruppen geteilt: links stehen um den Hauptmann, der mit dem salutierend von rechts herantretenden Leutnant spricht, acht Schützen verschiedenen Ranges; rechts daneben sitzt und steht eine zweite Gruppe von Wehrleuten vor einer Treppenwange beisammen, hinter der eben die dritte Teilgruppe der Schützen anrückt. — Die Hauptidee des Bildes ist eine Handlung innerhalb der Dargestellten. Sie entwickelt sich über den größeren Teil des Bildes zwischen der Figur des Hauptmannes links und der des Leutnants rechts. Das Interesse der zwischen den beiden Befindlichen ist meist auf einen

von ihnen gerichtet. Die beiden andern Gruppen sind von untergeordneter Bedeutung: die rechts Abwartenden scheinen sich für die Hauptszene zu interessieren und über ihnen kommen die Heranrückenden die Treppe herab. Ihr Zug stockt, da sie auf die Hauptgruppe stoßen. So sind auch die Nebengruppen in Beziehung zur Gesamtidee des Bildes gesetzt. — In der Darstellung der einzelnen Personen ist scheinbar große Mannigfaltigkeit angestrebt. Alles Uniforme in Tracht, Körperhaltung, Blickrichtung ist vermieden. Das hohe Format, das dem Künstler vorgeschrieben war, begünstigt eine selbständige Wirkung der Gesamtgruppe. — Der Appell scheint auf einem größeren Platze vor sich zu gehen, der sich zwischen dem Gebäude, aus dem rechts die Ankömmlinge treten, und den bis weit hinten sichtbaren, großen Gebäuden links im Hintergrunde ausbreitet^{7a}). In der Ferne wird geschossen, einige der von rechts Kommenden rücken in den Hintergrund auf den Platz ab und sind nur von hinten zu sehen. — Ein einheitlicher Eindruck wird hervorgerufen durch die bräunliche Gesamtfärbung, die selbst die großen lokalfarbigten Flächen der Gewänder dämpft.

Gleichzeitig und wohl mindestens zum Teil unabhängig von der Nachtwache entstanden bedeutet dieses Werk in seiner künstlerischen Tendenz allen früheren Lösungen des Schützenbildnisses gegenüber eine große Tat im Sinne Rembrandts: einerseits versucht der Künstler die Zusammenfassung der vielen Einzelporträts sowohl im formalen Sinne, als auch durch die Hauptidee einer Handlung, der die Teilgruppen nicht selbständig gegenüber, sondern — auf ein Drittel der Bildfläche beschränkt — nur begleitend und mitbeteiligt zur Seite stehen; andererseits will er die durch diesen Gesamtsinn bedingte freie Verteilung im Raum statt der Anordnung nach den Gesetzen der Flächenwirkung geben. Vor acht Jahren hatte Backer das erste wirklich in einem Innenraum gedachte Gruppenporträt gemalt und war bereits damals zu außerordentlich originellen, fortschrittlichen und zukunftsreichen Lösungsversuchen gelangt. Jetzt, 1642, war seine ebenfalls zukunftsreiche Lösung ein erstes rembrandtisches Schützenstück. Diese Lösung war es, auf der die Späteren fußen. Denn das, was gleichzeitig unter Rembrandts Pinsel entstand, ist nicht nur zu kompliziert, sondern vor allem zu persönlich und seinerseits zu wenig mit Voraufgegangenem verknüpft, um überhaupt einfach als Glied in die Kette einer Typenentwicklung eingefügt werden zu können. Die Nachtwache steht in ihrer Einmaligkeit auf einer eigenen Ebene und keineswegs etwa zwischen Backers und dem Flinckschen 1648 entstandenen Schützenstück, sondern Flinck fußt bemerkenswert viel weniger auf Rembrandt als — außer auf van der Helst — auf Backers Werk, als auf das in rembrandtischem Sinne fortgeschrittenste Schützenbild in der Gesamtentwicklung der holländischen Malerei.

In der Tat folgt der Künstler in seinen Absichten durchaus seinem Meister Rembrandt. Jedoch hatte um diese Zeit schon seine eigene Entwicklung einen von seinem Lehrer abweichenden Kurs eingeschlagen. Das zeigt sich sehr deutlich in der tatsächlichen Ausführung des Schützenstückes, die ganz ähnlich wie die des Regentinnenporträts den künstlerischen Absichten, dem Programm des Werkes nicht entspricht. Denn das Schützenbild weist Züge auf, die Rembrandt so fremd und geradezu entgegengesetzt sind, daß die im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Schützenstücke betonten rembrandtischen Elemente nur als angestrebt, nicht als tatsächlich wirksam erkannt werden müssen. So erscheint bei näherer Betrachtung die Hauptszene dadurch, daß sie sich bildparallel zwischen den beiden Offizieren wie zwischen zwei Pfeilern abspielt, als gleichsam von der Seite gesehen, daher unlebendig und theatralisch, selbst ohne genügendes Übergewicht über die Nebengruppen, da alle Figuren gleichmäßig groß und ausführlich dargestellt und beziehungslos selbständig, teils mit schematischen Gesten bewegt sind. Die Auffassung der Einzelnen, besonders einiger oben Ankommenden scheint auffallend kavaliersmäßig. Auffallend ist auch, daß die gesamte Situation geistig von einem Sitzenden, dem Hauptmann, beherrscht wird, der mit dem Handstock eine affektiert befehlende Geste macht. Was endlich die freiräumliche Wirkung anlangt, so ist diese in Wahrheit ebenfalls gering: alle Personen sind z. B. gleichmäßig klar und deutlich beleuchtet und die ganz vorn Sitzenden scheinen dem Beschauer nicht näher zu sein als die hinten auf der Treppe Stehenden. Die perspektivisch den Platz verdeutlichenden Gebäude sind ganz kulissenhaft und substanzlos. So tritt von selbst die Flächenwirkung stärker hervor, und es zeigt sich, daß ihr besonders sorgfältig Rechnung getragen worden ist: jede der drei Gruppen ist gesondert foliiert und setzt sich in der Fläche scharf gegen die anderen ab; die Flächenzeichnung der Hellebarden links wird von der Gebäudesilhouette umgeben und ein besonderer Akzent liegt in den schrägen Waffen der Anmarschierenden und ihrem Gegensatz zu den durch die Fahne aufgehaltenen Lanzen der Herabkommenden.

So zeigt sich die merkwürdige Tatsache, daß das in der Reihe der holländischen Schützenstücke Rembrandt am nächsten kommende Bild für den Urheber selbst gerade durch das Hervortreten von Rembrandt gegensätzlichen Elementen von Bedeutung ist. Ja, auch die Hauptvorzüge des imponierenden Werkes liegen hier: in der großflächigen, wenn auch gedämpften Farbigkeit, den scharf und großzügig gebildeten Einzelporträts, den prachtvollen, wahrhaft eleganten Kavaliersdarstellungen etwa auf der Treppe, die zu Backers besten Bildnisleistungen gehören und vor allem in der höchst sorgfältigen und kraft-

vollen Aufteilung der Bildfläche. Im „Programm“ ist der Mittelpunkt des Bildes das Zentrum des Motivs, der Hauptmann links in der Ecke; der wirkliche Mittelpunkt jedoch sind die fünf mächtigen Mittelfiguren, um die sich alles andere in der Fläche gruppiert.

Die Einzelporträts dieser Jahre setzen die an die um 1640 entstandenen Bildnisse anknüpfende Entwicklung fort. Das kraftvoll-schlichte, in der Modellierung außerordentlich solide und feste Bildnis des Juristen de Vroude in Berlin (1643, Taf. 28) hat einen braunen, etwas undurchsichtigen Ton, aus dem ein gedämpftes, jedoch volles Rot in der Tischdecke herauskommt. Besondere Sorgfalt ist — in Nachahmung Rembrandts — der Partie um die Augen herum gewidmet, die bei Backer sonst manchmal einen zwinkernd-lebendigen, hier aber einen verhangenen, trüben Blick haben. Charakteristisch ist die fast graphische Behandlung des in einzelnen Strähnen wiedergegebenen Bartes, die sich auch in dem verschollenen, aus dem gleichen Jahre stammenden Bildnis des Arztes Plempius selbst auf Mathams Stich erkennen läßt (u. Nr. 154). — Ebenfalls in diese Zeit scheint das imposante Frauenporträt der Wallace-Sammlung in London zu gehören, das in der Gesamtanordnung an das Bas-Porträt erinnert, jedoch nach der breiteren, freieren Malweise erst in diesen Jahren entstanden sein kann (Taf. 28). Die Handmotive des Schützenstückes: das erklärende Hinweisen oder pathetisch grübende An-die-Brust-legen, kehren wieder in dem bezeichneten Bildnis einer Frau mit Witwenschleier (?), die 1906 auf einer Wiener Versteigerung vorkam (u. Nr. 122), in dem dozierenden Gelehrten einer Berliner Auktion von 1906 (u. Nr. 183) und in dem Selbstbildnis des Künstlers und seiner Frau (?) aus dem Jahre 1644 (jetzt Sammlung Cremer [†], Santport [Taf. 34 l. u. r.]), in denen beiden der rembrandtische Ton, wenn auch etwas flau und grau, beibehalten ist. —

Die als solche noch kaum klar übersehbare Entwicklung der holländischen Porträtmalerei war im Beginn der 1640er Jahre in ein wichtiges Stadium eingetreten. In diesen Jahren schon begann der Typus der sogenannten flamisierenden oder van Dyckischen Bildnisse neben den national holländischen Porträttypus zu treten, der später nach der Jahrhundertmitte allmählich ganz von jenem verdrängt wurde. Die Entstehung dieses gegen 1640 hervortretenden Bildtypus ist im einzelnen schwer zu erkennen, jedenfalls auf verschiedene Quellen und gewiß nicht einfach auf einen plötzlichen van Dyck-Einfluß zurückzuführen. — Denn neu war dieser Typus um die Zeit, als die aus England kommenden Porträtisten Hannemann (1637), C. Jansens van Ceulen (1643), Lievens (1643) in Holland zu arbeiten begannen, nicht. Die posierenden kavaliersmäßigen Gesten mit eingestützter oder grübend vor die Brust gelegter Hand;

die Hintergründe mit Saalarchitektur, mit Vorhangdraperie, Balustraden und Säulen; die Kniestücke und ganzfigurigen Darstellungen; selbst Eigenheiten der Tracht, wie übergeschlagene Mäntel, Phantasiekostüme, auffällige Haartracht — alle diese Elemente finden sich außer bei einigen direkt von van Dyckischer Kunst beeinflussten Meistern wie Pot⁷⁷⁾ und insbesondere Th. de Keyzer⁷⁸⁾ beispielsweise bei Moreelse⁷⁹⁾, Hals⁸⁰⁾, ja bei Rembrandt⁸¹⁾. — An die allgemein-niederländische Porträtkunst des Jahrhundertbeginns anschließend war in Holland selbständig unter stetem Zustrom flämischer Anregungen, die vielfach auch durch die Reproduktionsgraphik übermittelt wurden, ein eigener Typus des vornehmen Porträts entwickelt worden, der nur stark zurückgetreten war hinter dem neuen Typus des bürgerlichen schlicht-menschlichen Brustbildes, der in den 20er Jahren in Holland vorherrschend geworden war. Bei isoliert arbeitenden Künstlern wie de Geest hielt sich die überkommene Art länger, selbst Hals und de Keyzer haben stets etwas davon behalten, und an diese drei von Flamen abstammenden Porträtisten konnte als einer der ersten Backer, ihr mutmaßlicher Landsmann, wieder anschließen. Die Lutma-Bildnisse, die Porträts auf der Darstellung des kanaänitischen Weibes und das sicherlich gleichzeitige Haager Männerbildnis sind die ersten Zeugnisse einer neuen Porträtauffassung. Backer geht darin direkt von Rembrandt aus, gelangt aber durch Anlehnung an ältere Porträtisten zu ganz neuen Lösungen, wie sie in den genannten Werken und weiterhin in dem Schützenstück und dem Selbstporträt mit der Gattin von 1644 sichtbar werden.

Um diese Zeit, gegen die Mitte der 40er Jahre, hatte auch schon der hoch begabte, etwas jüngere Bartholomäus van der Helst, in einem ganz ähnlichen Verhältnis zu Rembrandt und auch zur älteren Porträtistengeneration stehend, seine ersten fortschrittlichen, wie bei Backer auch gerade farbig neuartigen Porträtleistungen geschaffen, der Einfluß der aus der Fremde kommenden Künstler machte sich immer mehr geltend und gegen die Jahrhundertmitte begann diese neue Art, die der neuen aristokratisierenden Persönlichkeitsauffassung entsprach, die allgemeine zu werden.

DIE LETZTEN SCHAFFENSJAHRE

IN den letzten Jahren vor seinem Tode, den er schon 1651 als 43jähriger erlitt, stand Backer seinen früheren Lehrern freier und selbständiger gegenüber. Seine künstlerische Handschrift hatte einen sicheren, schon etwas ausgeschriebenen Duktus gewonnen, der sich nicht mehr so stark wie früher veränderte, wenn auch die anlehnungsfähige und anlehnungsbedürftige Natur des Künstlers immer noch neue und eigenartige Anregungen suchte und fand.

Das über zwei Meter im Geviert messende Bild des Casseler Vorrats mit den lebensgroßen Figuren der Venus und des Adonis (Taf. 36) ist trotz Woermanns Zweifel sicherlich von Backer, dem es seit alters zugeschrieben wird, und ein besonders charakteristisches Spätwerk. Vor einem als Wald charakterisierten Hintergrund, den gleichmäßig einige Hunde, Früchte, Waffen und ein Stück Abendhimmel beleben, heben sich die beiden eleganten Akte ab, die sich nicht einander, sondern beide dem Beschauer zuwenden. Im Gesamten wie in den Einzelformen herrscht eine weiche und einschmeichelnde Regelmäßigkeit, ein in Form und Oberfläche angenehm gepflegtes und geglättetes Wohlgebildetsein. Die Farben sind originell und fein, ja raffiniert nuanciert und in den silber- und taubengrauen Flügeln des Amor, den weißen, hellgrauen, beige- und pflaumenfarbenen oder vollroten Gewändern, insbesondere in den feinen weiß-rosa Tönen des Inkarnats von zartem Schmelz trotz der breiten, flüchtig scheinenden Malweise. In die einzelnen Tonlagen ist die hell schimmernde Atmosphäre einbezogen, was sich jedoch auf Einzelpartien beschränkt, ohne daß die Gesamtgruppe in einen wirklichen Luftton, der etwa der Waldesstimmung entspräche, gehüllt ist. So wirken Einzelteile beispielsweise des Inkarnats als unverhältnismäßig und überraschend gegenwärtig und greifbar und infolgedessen das Ganze als räumlich uneinheitlich. Der gleiche Zwiespalt zeigt sich darin, daß Einzelpartien etwa der Akte mit auffallender Ausführlichkeit und Natürlichkeit wiedergegeben sind, die angesichts der gehobenen mythologischen Gesamtauffassung und der entsprechend verallgemeinerten, ja im Übrigen schematischen Figuren-

gestaltung so befremdend wirkt, daß Woermann das Bild „glatt und lüstern“ nannte und Eisenberg es „wegen Indezenz ins Depot verwies“.

Backer griff in diesem Bild erneut auf flämische Anregungen zurück: die Gruppe ist eine verflachte Wiederholung der bekannten frühen Komposition von Rubens⁸²). In der eigentümlichen Vereinigung flämischen Körperempfindens mit holländisch-kultivierter und eigens betonter Oberflächenmalerei liegt die Bedeutung dieses Bildes. Es mag in der Entstehungszeit des Huis ten Bosch gemalt sein, wahrscheinlich für einen der Säle, die in den neuen Amsterdamer Stadtpalais den wachsenden gesellschaftlichen und repräsentativen Neigungen der Holländer dienten.

Aus der gleichen, wohl letzten Zeit Backers dürfte das andersartige Petersburger Bild Maria mit dem Kinde, Elisabeth und dem kleinen Johannes (Taf. 31) stammen, sowie die nur im Stich erhaltene Darstellung der von Bacchus getrösteten Ariadne (u. Nr. 42). Die letztere Komposition ist auffällig durch die strenge, geradezu pedantische Zusammendrängung beider Figuren in die rechte untere Hälfte des diagonal eingeteilten Bildes. Besonders aber zeigt sich auf dem Petersburger Gemälde in der einfachen Gruppierung, in dem neutralen dunklen Hintergrund, in der ruhigen Gebarung der Figuren, den zurückhaltenden graugrünen und blaugrauen Farben eine neue auffallende Strenge und Schlichtheit. In dieser Komposition — wahrscheinlich der spätesten von ihm erhaltenen — hat Backer nochmals eine neuartige Anregung aufgenommen, die in dem Casseler Bilde noch nicht so deutlich hervortritt. Die Gruppe der heiligen Familie erinnert zwar noch an ähnliche Darstellungen des Rubens-Kreises, vereinigt jedoch mit neuzeitlicher Formengebung und Lichtführung Elemente jenes absichtsvollen Klassizismus, der in dieser Zeit in Frankreich das Programm einer bestimmten Künstlergruppe war. Backer hat als einer der ersten diese klassizistische Richtung ins Auge gefaßt, deren allgemeiner Einfluß nach Holland erst Jahrzehnte nach seinem Tode einsetzen sollte.

Die meisten Werke aus dieser letzten Schaffenszeit sind jedoch Porträts. Auch in ihnen kommt die gesamte reiche und vielfältige künstlerische Erfahrung, die ganze durch stets neues Lernen gewonnene Fertigkeit des Meisters voll zur Wirkung. Im Kleiden, Drapieren und Stellen der Personen zeigt sich ein besonderer dekorativer Geschmack. Gesichtsausdruck und Haltung sind stets elegant repräsentierend und etwas pompös, ohne jedoch geziert zu erscheinen, die Formen voll, abgerundet und glatt, die Bewegungsmotive originell und fein. Besonders tritt die Sicherheit und Fertigkeit des Künstlers in der überlegten, stets anders durchgeführten und eigenartigen Komposition hervor; wie die Figuren im Rahmen stehen, ist stets interessant gelöst. Die Modellierung bringt

das Körperliche sehr energisch und geschickt heraus, ob nun die Wölbung sorgfältig durchgeführt oder nur mit einigen Flächenandeutungen wiedergegeben ist. Das Kolorit bewegt sich in einer eigenartigen und abwechslungsreichen Skala: neben fahlen graubraunen Tönen (u. Nr. 84) fallen aparte Zusammenstellungen malven- und fleischfarbener mit silber- und gelblichgrauen Nuancen auf (u. Nr. 197), aus ockergelben Tönen leuchten vollrote und goldgelbe Farben auf (u. Nr. 145), bisweilen ist das Inkarnat von eigentümlicher Blässe und umgeben von schweren dunkelgrünen und tiefroten Farben (u. Nr. 85), auch das eigentümliche Blutrot vor dunklen Tönen, das für den späteren Maes so charakteristisch ist, kommt vor (u. Nr. 92). Die Vortragsweise ist bei diesen Porträts meist interessant und oft auffallend offen. Bisweilen ist die Malweise in den Gewandpartien breitflächig und selbst flüchtig, bisweilen, wie oft im Inkarnat, locker, aber sorgfältig, manchmal (Taf. 37) ganz duftig und tuschend mit feinsten Tonreizen zarter Übergangnuancen, einmal fett und sogar klecksend, dann wieder ganz dünn und naß. — Dieser außerordentlichen formalen Leichtigkeit, Routine und Vielfältigkeit stehen eine gewisse Armut der Empfindung, Gleichförmigkeit des Ausdrucks, Äußerlichkeit der Anordnung, ein spezifischer Schematismus in der Körperbildung und Führung des Lichtes gegenüber, das ohne eigene Bedeutung nur der Verdeutlichung der Körperplastik dient. Aber in ihrer Art haben das in der Anordnung ganz an B. van der Helst anschließende Bildnis des A. van Ginderdeuren (1647; u. Nr. 139), das in hellen zarten Farbennuancen schimmernde Frauenporträt in Dresden (u. Nr. 197), das in vollen, kalten Farben gehaltene und das zweite trockenere Jünglingsbildnis derselben Galerie (u. Nrn. 84 u. 85), das frei bewegte, im Inkarnat sehr sorgfältige männliche Porträt in Braunschweig (u. Nr. 165), das von dunklem Grund sich abhebende in belgischem Privatbesitz (u. Nr. 92) und der ganz locker hingetuschte Knabe mit Barett in der Auspitzschen Sammlung (Taf. 37) — einen merkwürdigen und besonderen Reiz. Dies ist Backers eigentliche Art. Sie unterscheidet sich von allem gleichzeitigen Holländischen; ihr fehlt der Erlebnisgehalt, der grandiose Subjektivismus jener Werke und ihnen gegenüber wirken seine Werke mit Recht kalt und äußerlich. Aber im Formalen haben sie ein gewisses geheimes Gerüst in sich, das man bei rein holländischen Bildern vergebens suchen würde.

Eine kleine Gruppe von Porträts, ebenfalls aus dieser Zeit, zeigt jedoch einen etwas anderen Stilcharakter, nämlich einen mehr zurückhaltend vornehmen als pompösen Ausdruck in Haltung und Miene, statt vorgreifender und ausladender Gesten eine Bevorzugung einfacher und bildparalleler Richtungen in den Bewegungsmotiven, eine Abwandlung der schwellend-rundlichen Formen

in das Gradlinige, Strenge und Schlichte. Neben drei Bildnissen in Zeister Privatbesitz (u. Nrn. 143—145) sind es vor allem ein weibliches Porträt der früheren Pariser Sammlung Fischhoff (u. Nr. 223) und das Herrenbildnis einer hannöverschen Privatgalerie (Taf. 38), die diese Merkmale aufweisen. In dem letztgenannten Bilde tritt die ganz in die Fläche gedrängte Bewegungsrichtung, die die Linien des rechtwinkligen Fensterausschnittes wiederholt, besonders deutlich hervor. Im Gegensatz zu den Zeister Bildern, ist hier auch das Kolorit (schwarz, rot, grau) einfach und zurückhaltend, der ganze Formenablauf streng und fast stockend. Sehr charakteristisch ist der völlig unwirkliche Charakter der Landschaft, die wie ein aufgehängter Gobelin „den Hintergrund bildet“. In dem scharf gezeichneten Pariser Frauenbildnis sind selbst spitzige Formen nicht vermieden. Ähnlich wie bei den mehrfigurigen Kompositionen scheint sich in diesen Porträts, denen sich vielleicht noch das Männerporträt in Kapstadt („Verspronck“ u. Nr. 169) hinzufügen läßt, von den mehr flämisch bewegten Werken wiederum eine kleine Gruppe mit klassifizierender Tendenz absondern zu lassen. Wenn auch nicht so offensichtlich wie dort und in der äußeren Erscheinung vielleicht nur als Nuance deutlich, ist der Unterschied doch bedeutungsvoll und wichtig, weil er wahrscheinlich die Richtung der allerletzten Entwicklung Backers auch im Porträt anzeigt.

In dem nicht auf das Jahr, nur nach der Amtszeit der Dargestellten auf „um 1650“ datierbaren Hauptwerke dieser letzten Schaffenszeit, dem Bildnis der Regenten des „Nieuwezijds-Huiszittenhuis“, eines Amsterdamer Armenhauses, sind ebenfalls deutlich in diese Richtung weisende Elemente vorhanden (Taf. 39). Wie es jetzt im Rijksmuseum hängt, ist das Bild ein Fragment oder eine Reduktion des ursprünglichen Entwurfes⁸³). Dieser ist in einer Zeichnung des Amsterdamer Kupferstichkabinetts erhalten (Taf. 40, die in der interessanten und routinierten Vortragsweise der Spätzeit die Darstellung wesentlich anders als das Gemälde wiedergibt. Der Entwurf (der bei Lebensgröße der Figuren einem Bilde vom Format der fünfundzwanzigfigurigen Nachtwache entspräche, etwa $3\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{4}$ m) zeigt die sechs Vorsteher an einem Tisch neben einem großen Kamin versammelt, dazu drei Dienstboten. Die sehr hohe, glatte Hintergrundwand ist durch drei große Pilaster, die die ebenfalls gegliederte Decke tragen, aufgeteilt. Davor befindet sich die Gruppe der Regenten, die selbst einen außergewöhnlich geringen Teil der Bildfläche einnimmt. — Infolge der Festsaalarchitektur und des tiefgelegten Augenpunktes (man sieht kaum auf die Tischplatte hinauf), hat der Betrachter das Gefühl, zu einer Festsitzung, einem repräsentativen Aktus emporzublicken. Insbesondere fehlt jegliche innere Zusammenfassung der Personen, die den Eindruck einer wirklichen Be-

ratung vermittelte. Vielmehr haben die lebhaften Gesten der Regenten nur für sie selbst Bedeutung: die erklärende Handbewegung gegen den Beschauer, die an die Brust gelegte Hand des vorn und des links am Tische Sitzenden, das Innehalten des Lesenden und des im Buche Blätternden. Die Nebenszene mit dem Diener spielt sich nur zwischen diesem und dem hinter dem Stuhl stehenden Regenten ab, und die Frau und der Knabe kümmern sich um die Regenten nicht, sondern schauen einfach geradeaus. Eine Gesamtidee, die alles vereinigte, ist nicht zu erkennen; einer solchen widersprächen die einzelnen Gesten geradezu. Die Figuren sitzen äußerlich aneinandergerückt ohne innere gegenseitige Beziehung vor der großen Wand da. Die betonten Gesten wirken völlig vereinzelt und scheinen eher den auf eigene Faust gestikulierenden Schützen oder Regenten des 16. Jahrhunderts verwandt als der lebensvoll zusammengefaßten Gruppe von Hals' Regenten des Elisabethspitals (1641), die wahrscheinlich als Vorbild für die Anordnung gedient hat. — Während in Hals' niedrigem Breitbilde die Sonne, durch das seitliche Fenster herabscheinend, die Regenten und die durch eine einfache Karte belebte Wand beleuchtet, während man dort aus der Nähe zwischen die Halbfiguren und auf den Tisch, um den sie herumsitzen, sieht — ist bei Backer zwischen glatter architektonisch gegliederter Wand und dem großen Rechteck des Tisches eine ferne Ganzfigurengruppe aufgebaut, die statt als im eigentlichen Zimmerraum und um den Tisch herum befindlich ganz als Umrißform wirkt. Hieran ändert auch der einzeln vorn Sitzende nichts, der wie als Silhouette ausgeschnitten vor die Tischfläche gesetzt ist. Und gegenüber der überwiegend frontalen, bildparallelen Anordnung aller Gegenstände und der nivellierenden Wirkung der flachen Pilasterwand kann der verkürzt gesehene Kamin rechts keine Vorstellung des wirklichen Zimmerraums geben. Die ursprüngliche große Gesamtkomposition der ganzfigurigen Gruppe vor klassizistischer Pilasterwand, sowie der ausgesprochen repräsentative Gesamtausdruck der Gruppe ist das Neue und Bedeutsame des Werkes, dessen Gesamtmotiv, Anordnung und Komposition beispielsweise K. du Jardin in seinem Regentenstück von 1669 (HdG 407) ziemlich genau, wenn auch weiterentwickelt übernahm. Das anspruchsvoll aufgefaßte Bildthema ist in betont strengen Formen gestaltet, wobei die einzelnen Bildteile eine gewisse Eigenbedeutung gewinnen und das Ganze einen absichtsvoll architektonisierenden Charakter erhält. — Das Gemälde geht in der Vereinzelung und Starrheit der Personen, in der unwirklichen Erscheinung des Hintergrundes anscheinend⁸³) noch weiter als die Zeichnung. Die einzelnen Köpfe sind steif und ohne Leben, Gesten und Hände schematisch, das Kolorit trotz flüssiger Malweise schwer, trübe und trocken.

Hier liegt das Resultat derselben Entwicklung vor, die von den dekorativ bewegten Kompositionen zu der strengen Heiligen Famile in Petersburg, von den farbigen, pompösen Porträts zu dem zurückhaltenden Herrenbildnis auf der Parkterrasse führte. Es ist wohl die letzte Richtung, die Backer einschlug. Geschult bei Künstlern, die das flämische Erbe und die Tradition der Generation um 1600 hochhielten, war er durch diese Erziehung und die Natur seines leicht gestaltenden Talentes besonders befähigt, neue, in der Luft liegende, zukunftsreiche Anregungen zu entdecken und produktiv umzugestalten. Schon ein reifer Künstler, gab er sich völlig der umstürzlerischen national-holländischen Kunst hin, die aus der Entwicklung der neuen europäischen Kunst nicht wegzudenken ist, deren erste Welle jedoch bald verebbte. Backer ist einer der wenigen, der als Faktor der Reaktion sich auf die Tradition und die traditionsfeste eigene Kunst besinnt und aus den national-holländischen Errungenschaften heraus unter erneutem Anschluß an die flämisch-internationale Grundlage seinen im Augenblick rückschrittlichen, tatsächlich zukunftsreichen Stil der 1640er Jahre schafft und zuletzt als einer der ersten die Anregungen Frankreichs und des Klassizismus aufnimmt, die für Holland in der Folgezeit so wichtig werden sollten.

SCHÜLER UND NACHFOLGER BACKERS

BACKER hat beträchtlichen Einfluß ausgeübt. Mancher gute und wichtige Künstler ist als sein Schüler überliefert, und außer diesen haben noch manche anderen von ihm gelernt. Von einigen der Schüler allerdings sind nur die Namen, keine Werke bekannt, so von David van Stapelen, David Eversdyck⁸⁴), Johannes Lyster, Wiggert Domans, Michael Neidlinger, die in einem Polizeiprotokoll von 1650 erwähnt werden⁸⁵). Bei andern als Schülern überlieferten Künstlern läßt sich in den erhaltenen Werken eine Einwirkung Backers nicht beobachten, etwa bei Bernard Vaillant (1627(?)—1675), der nur als Nachahmer seines begabteren Bruders Wallerant bekannt ist⁸⁶). Auch der deutsche Maler Michael Willemanns (1630—1706), der in Amsterdam nach Houbraken (Gr. Schb. II, 233) außer mit Rembrandt auch mit Backer verkehrte, wird von letzterem, wenn überhaupt etwas, nicht allzuviel gelernt haben, jedenfalls sind seine erhaltenen Werke ganz im Sinne der schlesischen Barockmalerei gehalten und lassen von eigentlich holländischen Anregungen wenig erkennen.

Auch in den Bildnissen des Jan de Baen (1633—1702), der bis zu seinem 18. Lebensjahre, also in Backers letzten Jahren, dessen Schüler war, läßt sich im Einzelnen nur wenig von dem Einfluß seines Lehrers nachweisen. Nur bisweilen zeigt sich in der weichen, wie gehauchten Modellierung des Inkarnats, aus dem sich die Augen groß hervorwölben, eine eigentümliche Verwandtschaft (Regenten des Amsterdamer Werkhuis, 1684, Rijksmuseum Nr. 400). Natürlich hat Backer wohl ganz im Allgemeinen die auf das Vornehme ausgehende Porträtauffassung de Baens angeregt, der nach Houbrakens Mitteilung (II, 305) zuerst zwischen Rembrandts und van Dycks Manier schwankte, später im Haag und zeitweise sogar als Hofmaler in England tätig war, und in diesem allgemeinen Sinne geht auch eine Komposition wie das Bildnis der Haager Stadtväter von 1685 (Gem. Museum, Haag), die jeder einzeln posierend ohne gegenseitigen Konnex vor hoher Phantasiearchitektur dargestellt sind, auf Backers spätes Regentenporträt

zurück. Später wird de Baen dann ganz hart in der Zeichnung, trocken und schwärzlich in der Farbe und verliert jede Ähnlichkeit mit seinem Jugendlehrer.

Dagegen bewahrt Jan van Neck (1636—1716), obgleich er wohl noch kürzere Zeit bei Backer in der Lehre war, ziemlich lange mit dessen letzten Werken verwandte Elemente. Zwar ist von seinen historischen und mythologischen Bildern heute keins mehr bekannt⁸⁶), jedoch weist eine Zeichnung von ihm in der Albertina in der charakteristischen Technik auf blauem Papier mit schwarzer und weißer Kreide schon auf den Zusammenhang mit Backer hin, und auch in den Porträts läßt dieser sich deutlich erkennen. Sie schließen an die späten Bildnisse Backers, etwa an das Herrenporträt in Hannover, an. Besonders charakteristisch ist ein Herrenbildnis in Petersburger Privatbesitz (1667; Taf. 43), das einen Kavalier in stumpfgelbem seidenem Hausrock darstellt, der sich über eine Balustrade lehnt. Obgleich gegenüber Backerschen Porträts alles noch steifer in Haltung, Ausdruck und Anordnung, noch strenger und mehr gezeichnet in der Formgebung, noch mehr in die Fläche gebracht ist, verrät sich in Einzelheiten des Antlitzes oder der Hände doch der Einfluß des Lehrers, dessen späte Tendenzen in diesem Werke, das schon das 18. Jahrhundert ankündigt, fortgeführt sind.

Der gleichalterige Adriaen Backer (1635/6—1684), der wohl erst wenige Jahre vor Jakob Backers Tode in dessen Lehre kam, aber wohl noch durch die nachgelassenen Werke seines Onkels beeinflusst wurde, zeigt in seinen zahlreichen, trocken modellierten, hart gezeichneten Bildnissen einige Verwandtschaft mit dem Lehrer. Auch er ist der Fortsetzer von dessen letzter Richtung, in der sich Jakob Backer von den bewegteren, locker farbigen Bildnissen zu strengerer, mehr zurückgehaltener Gestaltung wandte. In seinen Gruppenbildnissen führt Adriaen die in Backers Regentenporträt beobachteten Tendenzen fort. In seinen selteneren figürlichen Kompositionen knüpft er häufig an die mythologischen Bilder seines Onkels an. Das Bremer Nymphenbild (sign. 1682, Kat. Nr. 8) zeigt den Zusammenhang deutlich auch in dem höchst bezeichnenden Einzelmotiv der sich das Hemd über den Kopf ziehenden Nymphe, das bei seinem Lehrer mehrfach begegnet (u. Nr. 49, Z. 13). Vielleicht ist die diesem in Braunschweig fälschlich zugeschriebene Darstellung einer belauschten Nymphe, ein Backersches Thema, aber in viel festerer, schärferer Formgebung, auch ein Werk Adriaens (S. 101, u. Nr. 5). Dagegen kommt er in Schöpfungen wie dem Semiramisbilde in Haarlem (1669, Fr. Hals-Mus. Kat. Nr. 6) und insbesondere im Raub der Sabinerinnen in Braunschweig (1673, Taf. 41) zu einem völlig blutleeren, bei der geringen Gestaltungskraft des schwachen Künstlers fast grotesk wirkenden Klassizismus. Das letztere Werk, das bewußt alle hol-

ländischen malerischen oder Ausdruckswerte unterdrückt — ohne allerdings, wie beabsichtigt, durch zeichnerische und kompositionelle Qualitäten dafür zu entschädigen —, zeigt in Verfolgung Backerscher später Tendenzen den völligen Anschluß an die internationale Kunst des von Frankreich ausgehenden Klassizismus. Es könnte stilistisch ebensogut in Deutschland, in bestimmten italienischen Schulen wie im Lande Poussins und Lebruns gemalt sein.

Außer diesen als Schüler gesicherten Künstlern lassen sich noch eine kleine Anzahl aus stilistischen Gründen als von Backer beeinflusst nachweisen. Abgesehen von Künstlern wie Sandrart oder selbst Steen, die überall und unaufhörlich, freilich in sehr verschiedener Weise, entlehnten⁸⁷⁾, zeigt Willem Strijcker (1606/7—1673/7), ein wenig bedeutender Künstler, in seinem einzigen erhaltenen Gemälde deutlich Anklänge an Backer⁸⁸⁾. Auch du Jardins gelegentliche enge Anlehnung an Backers Komposition in seinem Regentenporträt von 1669, das zwischen Backers wichtigem Entwurf und Lösungen wie de Baens Haager Stadtväter steht, erklärt sich aus der Anlehnungsbedürftigkeit dieses im Kompositionellen meist schwachen Malers.

Viel unmittelbarer fällt die Verwandtschaft mit Backer bei einigen Künstlern ins Auge, die, sämtlich beträchtlich älter als die dokumentarisch als Schüler überlieferten, an frühere Schaffensperioden Backers anschließen und sich wegen des geringeren Altersunterschiedes weniger radikal von ihm fortentwickeln. Zweifellos zeigen zahlreiche Werke Govert Flincks (1615—60) ausgesprochene und weitgehende Verwandtschaft mit denen Backers. Es ist jedoch außerordentlich schwierig, festzustellen, in welchem Verhältnis zueinander einerseits die gemeinsame Lehrzeit bei Lambert Jakobsz, andererseits der Einfluß Backers auf den sechs Jahre Jüngeren diese Verwandtschaft bewirkt haben. Sicherlich sind beide Faktoren wirksam gewesen. Flinck war erst 14 oder 15 Jahre alt, als er gegen 1630 von Lambert Jakobsz aus Cleve mit nach Leeuwarden genommen wurde, um das Malerhandwerk zu lernen. Er verließ Friesland angeblich mit Backer zusammen, also schon spätestens 1633. Das Gemälde Merkur und Argus, das sich lange als Rembrandt im Amsterdamer Handel befand, zeigt außer dem Einfluß Rembrandts deutliche Anlehnung an Lambert Jakobsz' Anordnungsweise (abgeb. Valentiner, Wiedergef. Gemälde 1921, Nr. 13 als fraglich). Bereits die ersten bezeichneten Werke jedoch, die in Amsterdam entstanden (Nürnberg 1636, Braunschweig 1636, Petersburg 1637), zeigen nicht nur eine Verarbeitung der Rembrandt-Einwirkung, die bezeichnenderweise derjenigen Backers außerordentlich ähnelt, sondern scheinbar auch einen direkten Einfluß dieses Künstlers, der sich allmählich sogar zu verstärken scheint. Er tritt deutlich hervor in der Themenwahl, in der Gesamtauffassung, im Kolorit und ferner in

den Zeichnungen⁶¹). Zwar schließt sich der jüngere Künstler zeitweise womöglich noch enger als Backer an Rembrandt an, zeigt jedoch bei manchen Porträts in der Anordnung, in den welligen Einzelformen (Kinderbildnisse 1636 und 1637) oder wiederum in der eigenartig weichen Gesichtsmodellierung (Bildnis des G. P. Hulft 1654, Rijksmuseum, Kat. Nr. 930) so deutliche Anklänge an Backer, daß auf ein stetes In-Fühlung-Bleiben beider Künstler in Amsterdam geschlossen werden muß. Flinck ist der kleinere, obzwar sehr begabte und bisweilen gefälligere Künstler. Gerade in den Backer ähnlichen Werken wie dem Uriasbrief in Dresden zeigt sich die Unterlegenheit seiner Gestaltungskraft. Der bewegliche und talentierte Künstler ist der am frühesten und längsten von Backer unmittelbar beeinflusste Empfänger von dessen Anregungen, die er in seinen späteren Einzel- und Gruppenporträts nach Backers Tode selbständig weiterentwickelt.

Auch Abraham Lambertsz Jakobsz van den Tempel (1622/3—1672) ist sicherlich mit Backer in nahe Berührung getreten. Allerdings ist auch er als Schüler des Lambert Jakobsz, seines Vaters, überliefert und deshalb nicht ganz zu entscheiden, ob dessen oder Backers Einfluß die Ursache seiner weitgehenden und manchmal überraschenden Verwandtschaft mit letzterem Künstler ist. A. van den Tempel war erst vierzehn oder fünfzehn Jahre alt, als der Vater 1637 starb, scheint aber doch von ihm und durch das Studium der hinterlassenen Werke entscheidend angeregt zu sein. Jedenfalls ist das eigentümliche Frühwerk von 1646(9?) der Sammlung Kuranda in Wien (Taf. 42), dessen Signatur zwar nicht deutlich zu entziffern, das aber als Werk des van den Tempel schon bei van Eynden⁶²) genannt ist, völlig aus Lambert Jakobsz' Kunst zu erklären. Schon das eigentümlich mittelgroße Format (57×67 Holz) und das ungewöhnliche Thema (Petrus holt die Eselin für Christus) weisen darauf hin und der Aufbau der Szene aus wenigen klaren Figuren, sowie die eigentümlich oberflächliche Landschaftsauffassung beweisen die Abhängigkeit vom Vater. Im Verlauf der 1640er Jahre entwickelt sich van den Tempel jedoch immer mehr zum Maler vornehmer Bildnisse, in denen er sich sehr eng an Barth. van der Helst anschließt, und mythologischer und allegorischer Großfigurenbilder. In diesen wandelt er völlig in Backers Bahnen⁶³). Eine Venus und Adonis-Darstellung von ihm, in Komposition und Maßen völlig ähnlich wie diejenige Backers beschrieben, wurde 1789 für hohen Preis (290 fl) in Leiden versteigert und ist wohl auch in dieser Stadt, wohin der Künstler scheinbar gegen 1650 von Amsterdam aus übersiedelte, entstanden (H.d.G.). In diesem und dem folgenden Jahre wurden auch für die Leidener Lakenhal die drei großen allegorischen Gemälde gemalt: „Der Friede“, „Der Krieg“, und „Leiden, durch Minerva gekrönt“ (jetzt im Leidener Museum Lakenhal Nr. 325—327, Taf. 42). Hier ist der Künstler völlig im

Banne Backers. Das anspruchsvolle Thema, die theatralisch gestellte Anordnung, Typen und Bewegungen der lebensgroßen Figuren sind die gleichen wie auf Backers Casseler Bilde (Taf. 36). Auch hier tritt das Nebeneinander ausgeprägten Körperempfindens mit im Einzelnen feinsten und gepflegtesten Wiedergabe der Stoffoberfläche und Atmosphäre besonders stark hervor. Denn wenn auch die Schematisierung weitergetrieben und allgemeiner als bei Backer ist, so ist hier doch das feine Eingehen auf die schimmernde, ruhende Oberfläche der Haut oder der Stoffe in ihrem holländischen Charakter besonders deutlich. Gerade die Vereinigung dieser kultivierten Stoffmalerei mit groß angelegter Komposition ist von Backer übernommen und gerade dies ist auch das für die fernere holländische Entwicklung Wichtige.

Von Joan van Noordt (tätig etwa 1645—72) sind unmittelbare Beziehungen zu Backer nicht überliefert, jedoch sprechen seine Werke deutlich genug dafür. Dieser sehr talentierte Künstler, der mit A. van den Tempel befreundet war⁹¹), schließt in seinen historischen und mythologischen Bildern völlig an Werke wie etwa die Bekränzung Mirtills oder das Venus-Adonis-Bild Backers an. Schon Wurzbachs Bemerkungen zu seinen Bildern („Flinck“, flinckartig“, „in der Art des Jakob Backer“) weisen auf Backers Richtung. Der fast gleichaltrige Flinck selbst kommt als Anreger für den begabten van Noordt weit weniger in Betracht. Schon in den Themen⁹²) besteht Verwandtschaft mit Backer, und dessen Art zeigt sich ganz in der posierend-großartigen Gesamtanordnung bei auffällig sorgfältigem Eingehen auf Einzelheiten, in der nur ganz flüchtigen Andeutung der Lokalität und der geringen Gesamt-Raumwirkung, der eine sehr überlegte Flächenfigur und insbesondere eine fein differenzierte schimmernde Farbigkeit gegenübersteht. Selbst in Einzelheiten machen sich Anregungen Backers bemerkbar, so in den rundlich-schwellenden Formen der Akte, in der Handbildung, in dem fein getönten Inkarnat, der Art, wie die Lichter auf die weich fallenden Gewänder aufgesetzt sind, und in der weichen, fließenden, als solcher besonders betonten Malweise (Taf. 43).

Ähnliche Anregungen wie van Noordt muß Jakob van Loo (1614—1670) von Backer aufgenommen haben, obgleich auch dieser Künstler nicht ausdrücklich als Schüler Backers bezeugt ist. Im Nachlaß des Tjerk Backer⁹³), der wahrscheinlich von seinem Bruder Jakob ererbt war, befand sich ein Bild von van Loo, was auf persönliche Beziehungen zwischen beiden Malern, die derselben Künstlergruppe in Amsterdam angehörten, schließen läßt. Insbesondere deuten stilistisch seine mythologischen Bilder auf diesen Zusammenhang. Maler lebensgroßer, mehrfiguriger, mythologischer Aktdarstellungen gab es in Amsterdam, wohin van Loo 1642 kam, außer Backers Kreis kaum⁹³). Tatsächlich sind

diese Bilder des Künstlers in der Gesamtauffassung den Pastor fido-Darstellungen oder dem Kasseler Bilde Backers sehr verwandt, wenn auch van Loo, wohl der selbständigste und bedeutendste dieser Gruppe, stets seinen eigenen Charakter behält. In seinem Kopenhagener (1644, Kat. Nr. 344) und auch in dem Braunschweiger Dianabilde (Kat. Nr. 274) erscheint wiederum jenes eigenartige und für die Backersche Auffassung so bezeichnende Motiv der sich entkleidenden Nymphe. Am stärksten ist die allgemeine Verwandtschaft in dem späteren Bilde „Paris und Oenone“ in Dresden (1908, Kat. Nr. 1599, Taf. 44). Während in den beiden Bildern in Berlin und Braunschweig trotz der an Backer erinnernden Gesamtart und mancher Einzelheiten (Handformen, Gewandbehandlung) noch die Einflüsse Rembrandts im Sinne vereinheitlichten Kolorits und stärkerer Betonung der Örtlichkeit (Landschaftsraum) deutlich sind, ist das Dresdener Bild, in dem fast jede innere Beziehung zwischen den Figuren und eine eindrucksvolle Angabe des Platzes fehlt, in der Kompositionsart, in den Formen, ja in Details (Gewanddraperie, Tiere) und in der Malweise Backer nächst verwandt.

Im Gegensatz zu den späteren Schülern, die die Tendenzen der Petersburger Heiligen Familie und des Herrenbildnisses in Hannover fortsetzen, schließen also Flinck, mehr noch van Noordt und van Loo an Backersche Werke in der Art des Venus und Adonis-Bildes an. Sie übernehmen von dort die auf flämische Anregungen zurückgehende Gesamtanlage in Verbindung mit der feinen Oberflächenmalerei der Holländer. Dies gerade ist das für die weitere Entwicklung der holländischen Kunst Wichtige. Der Enkelschüler van Loos ist Adriaen van der Werff, dessen große Bilder in Cassel in diesem Zusammenhang besonders wichtig sind. Selbst Lairesse, so starke Einflüsse er vom französischen Klassizismus empfing, verleugnet nie den Zusammenhang mit dieser Amsterdamer Malergruppe. Und sogar der in Antwerpen ausgebildete Jan de Wit hat in manchen Einzelformen überraschende Verwandtschaft geradezu mit Backers Bildern. So indirekt und fern dieser Zusammenhang sein mag, er ist stärker als der mit den großen Flamen. Seine gemalten Reliefs sind schon als Aufgabe charakteristisch: sie geben klassische Figurenthemen mit atmosphärischer Natürlichkeit, aber nicht als wirkliche, das ist räumlich organisierte Darstellung.

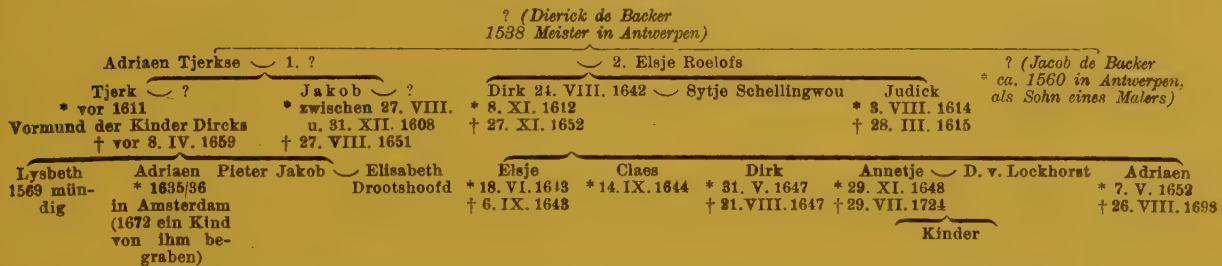
Von dieser holländischen Künstlergruppe des späteren 17. Jahrhunderts empfing die französische Malkunst des 18. starke und direkte Einflüsse. Jakob van Loo ging 1662 nach Paris und wurde dort der Stifter eines bedeutenden Künstlergeschlechts. Neben den stets betonten flämischen dürfen die holländischen Grundlagen der Malerei des Dix-huitième nicht übersehen werden. Außer den wenig bekannten „Hollandisten“, die Heda und Kalf, Adriaen van

de Velde und Berchem nachahmten, trifft dies gerade für die ausgesprochenen Rokokomaler wie Fragonard und Boucher zu. Es hat seinen Grund, daß Backers Zeichnungen manchmal wie Rokokoblätter anmuten. Denn die Kunst jener großen Franzosen, die die Zeichnungen Rembrandts, Bloemaerts, van der Neers so sorgfältig studierten, enthält viele und wichtige Elemente auch von jener holländischen Künstlergruppe, als deren einer, wenn auch nicht einziger Ausgangspunkt Jakob Backer gekennzeichnet wurde.

ANMERKUNGEN

1) Er starb am 27. August 1651 als 42 jähriger (s. van Kerkwijk in Bredius Feestbundel, Haarlem 1915, S. 131) und wird schon früh als 1608 geboren erwähnt (Unterschrift des Selbstporträts in der Stichfolge: Images de divers Hommes d'esprit sublime, Antwerpen bei Joh. Meyssens 1649. „Il est natif de la ville de Haerlinge en l'an 1608 et il se tient à Amsterdam.“)

2) Aus den von Bredius, Künstlerinventare IV, 1241 ff. und von J. D. Wagner, Oud Holland XL, 32 ff. gegebenen Daten lässt sich folgender Stammbaum aufstellen:



3) Bredius Künstl.-Inv. S. 2176 und Oud Holland XL. 1922. S. 186 f. Die hier genannte Urkunde, in der eine unverheiratete Femmetje Backer 1625 erscheint, scheint sich auf eine andere der in Amsterdam nicht seltenen Familien B. zu beziehen.

4) Samuel van Hoogstraaten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderconst. Rotterdam 1678. S. 227 u. 257.

5) „Tegenwoordige Staat van Friesland“ 14. Teil des „Tegenw. Staat d. Vereen. Nederl.“ 1787. S. 597 u. passim. — Im Allgemeinen über die Stellung der flämischen Emigranten in Holland vgl. auch de Jonge jr., Opkomst v. h. Nederl. gezag in Oost Indie 1862—78. I, S. 57 und Gaillard. De l'influence d. l. Belgique sur les Provinces Unies 1555—1648, Brüssel 1855.

6) Rombout — v. Lerijs, de Liggeren . . . 1872. I 131, II 542, 544.

7) H. L. Straat, Lambert Jakobsz, Schilder. Zeitschrift „De Vrije Fries“, Teil XXVIII, Lief. 1, S. 53—94.

8) Joachim v. Sandrart. Teutsche Academie, Nürnberg 1675—1679. II, S. 307.

9) Unterschrift unter dem Selbstporträt u. Nr. 59 (Zeichnung).

10) Houbraken, Groote Schouburgh . . I 336—338.

11) Ph. Angels, „Lof der Schilder-Kunst,“ Rede, gehalten 1641 am St. Lucastage in Leiden und gedr. 1642 bei W. Christiaens. S. 47.

12) Corn. de Bie, *Het Gulden Cabinet van de edele vrij Schilderconst*, Antwerpen bei Jan Meyssens 1661. Einige der Unterschriften der übernommenen Porträts von 1649 sind nach van Someren erst von Meyssens in einer ebenfalls 1649 erschienenen zweiten Auflage vervollständigt. Auch hier sei die Jahreszahl 1608 erst hinzugefügt. Jedenfalls rührt die Zahl nicht erst von de Bie her; Meyssens kannte Backer, während de Bie nur eine vage Vorstellung von ihm hatte, denn er berechnete aus dem (ihm also doch irgendwie gegebenen) Geburtsjahr 1608 und der Tatsache, dass der Antwerpener Jaques de Bakker nur 30 Jahre alt wurde, unter fälschlicher Identifizierung der beiden das Todesjahr Backers auf 1638. Da er auch sonst den Meyssenschen Text wörtlich (im Praesens!) übernimmt, dürfte auch die Angabe des Geburtsjahres (vgl. Anm. 1) ursprünglich sein. (Vgl. v. Someren Catal. v. gegrav. Portr. I 199 ff., II 101 u. Hofstede de Groot, *Houbraken* 230 ff.)

13) Vgl. für alle im folgenden aufgeführten Einzeldaten das sehr inhaltsreiche Buch von W. Eekhoff, *de Stedelijke Kunstverzameling van Leeuwarden . . . met een Overzicht van de Geschiedenis der Kunst in Friesland*, Leeuwarden 1875. S. 281 ff. und passim.

14) In ihrem Umkreise muss auch das „Friesische Schule“ genannte Bildnis einer Frau mit Kind im Louvre, Kat. Nr. 2641, entstanden sein, wie ein Vergleich mit Abbildungen ihrer Madrider Werke zeigt.

15) Über die Bedeutung von Vredeman vgl. Jantzen, *Das niederländische Architektur-bild*, Leipzig 1910, S. 19—25.

16) Er war der Vater des auf Goltzius' berühmtem „Hunde“ (B 190, H 218) dargestellten Knaben. — Werke von ihm (Christuskopf, Marienkopf) in der Zeichn.-Verst. Bagelis in Amsterdam am 8. März 1767 und im Inventar Niquet, Bredius, S. 394.

17) Vgl. von Antal in *Bijdragen v. Vaderl. Gesch. en Oudhk.* 1922. S. 91. Im Ganzen haben etwa 1200 Ungarn in Franecker studiert.

18) Siehe das interessante Material in Frl. R. Visschers Abhandlung: „*Jets over het Muziekleven te Leeuwarden in het begin der 17^e eeuw.*“ Zeitschrift „*de Vrije Fries*“, Teil XXVIII. 1. Lieferung. S. 17 ff. — Mittelpunkt war der „städtische Musikdirektor“ Jaques Vredeman de Vries aus Antwerpen, der nach 33jähriger Tätigkeit 1621 in Leeuwarden starb.

19) Die holländischen Radierer vor Rembrandt, Berlin 1917. S. 32.

20) Zu Burchards Werkkatalog dieses Meisters a. a. O. S. 128 ist noch die Folge der Friesenkönige in der Chronik des Winsemius (Franecker 1622), ein Hauptwerk des Frisius, hinzuzufügen. Die Zuschreibung wird an anderer Stelle begründet werden.

21) Siehe die eindringenden Untersuchungen von Nanne Ottema: *Bijdragen t. d. Uur-makerkunst in Friesland*. Leeuwarden 1923, S. 5 und passim.

22) H. L. Straat a. a. O., der im Anschluss an seine Untersuchungen über Lambert Jakobsz einige Nachrichten über friesische Künstler bekannt gibt.

23) Aus Franecker kam 1621 A. J. Castelaunus und 1632 Joh. Gerrits, aus Risumageest 1604 Winold Willems, 1617 aus Achlum P. J. Kingma, aus Sneek 1616 P. Moll (geb. ca. 1567) und aus Haerlingen kamen wohl zwischen 1620 und 1630 Pieter Feddes und Jakob Backer in die Hauptstadt. Hier wohnten schon: der Glasmaler und Stecher Jelle Reyners, die Stecher J. Hermann und Hendr. Micker (erwähnt 1614), die Maler Meinerts, Hendr. Jans (1611), Job. Nicolai (1604), Mathis Harings (1611, 1624), P. de Valck d. J., Hendrick Gerrits (1620), Roelof Jans (1628), Willem van Loon, Willem Jakobs (1619), Hermen Willemsz (nach 1620), Abraham Willemsz (1632), der Glasmaler Gerard Vredeman de Vries (1621) und der Porträtist

Wybrand de Geest, der 1620 von seiner mehrjährigen Studienreise zurück nach Leeuwarden kam.

24) Vielleicht identisch mit dem Jac. Hermansz, von dem 1639 in Amsterdam „de historie van Cyrus en Cresus“ genannt wird. Bredius, Künstler-Inventare I, S. 150.

25) Vgl. Jahrb. d. preuss. Kunstsammlg. 1924, Heft III, S. 190.

26) Siehe die ausführlichen Angaben über diesen Künstler von Hofstede de Groot in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Dort auch die Literatur.

27) Der friesische Edelmann Haring van Harinxma nennt ihn in seinem Stammbuch 1641 seinen Vetter. S. Hofstede de Groot, Oud Holland VII, 235 ff.

28) Leider lässt sich über de Geests Art zu zeichnen kein Urteil abgeben. Eine auf der Reise nach Amsterdam an Bord gemachte Porträtskizze war, da der jetzige Besitzer durch ihr Bekanntwerden eine Entwertung befürchtet, nicht zugänglich. (Bildnis der Maria Hasselt, laut rücks. Inschrift auf dem Schiff zwischen Haerlingen und Amsterdam gezeichnet. Auf der Rückseite ein seekrankes junges Mädchen Elisabeth de Landelee (?). Rötcl 31,5×18,5 cm. Zeichn.-Verst. C. M. C. Obreen in Amsterdam am 4. Dez. 1912 Nr. 374. fl. 150 an Mensing.) Ein nach Mireur, Dictionn. des Ventes d'Art, in der 1850 erfolgten Versteigerung König Wilhelms II. befindliches Blatt (La fille au papillon) ist verschollen, und aus den sehr geringen Stichen des Buches „Het Kabinet der Statuen“, in dem 1702 der gleichnamige Enkel des Künstlers die römischen Antikenzeichnungen seines Grossvaters publizierte, lässt sich nichts für die verlorenen Originalzeichnungen erschliessen, es sei denn, dass man eine besonders knorpelig-wulstige Formengebung und wellige Linienführung feststellen will, die dem Klassizismus um 1700 fremd sind und vielleicht vom Stil der Vorlagen herrühren.

29) Jetzt Gemäldegalerie in Stuttgart, Kat. Nr. 219 (128×187 cm).

30) Auffallend ähnlich sind die gleichzeitigen frühen, vor dem van Dyck-Einfluss entstandenen Bildnisse des Cornelis Janssens van Ceulen, der in England in einer hinsichtlich seines Verhältnisses zur zeitgenössischen Porträtkunst und hinsichtlich des kulturellen Milieus ähnlichen Situation arbeitete und auch in seinem späteren Verhältnis zu van Dyck mit de Geests Entwicklung parallel läuft. Abbildungen besonders früher Porträts im Bd. X der Walpole Society 1921/22.

31) Im königlichen Palais im Haag; sign., Abbildung Moes-Martin. Oude Schilderkunst in Nldd. 1911—15 Nr. 44.

32) Amsterdam, Rijks-Museum, Kat. 1920 Nr. 952.

33) Gotha, Museum, Kat. Nr. 265. „Holländische Schule Mitte 17. Jahrh.“ Sowohl auf Backers Selbstporträtzeichnung, als auf de Keyzers Bildnis, vor allem aber dem Stich nach dem frühen Selbstbildnis sind die Züge so ähnlich dem vorliegenden Kopfe, dass mit grosser Wahrscheinlichkeit Backer als der Dargestellte des sicherlich von de Geest gemalten Bildnisses gelten kann. Ein Bildnis Backers von de Geests Hand wird im Nachlass seines Bruders 1653 erwähnt. Vgl. Wagner a. a. O. — Auch das Keyzer-Porträt wird dort erwähnt (jetzt Priv.-Bes. in Teheran; Mitt. H. Schneider. Abb. Taf. 35. Gest. v. T. Matham).

34) Noch im Besitze der Familie der Barone van Harinxma thoe Slooten in Leeuwarden.

35) „A° 1656. Den 22 September geleevert het overleden kint van den Heere P. van Harinxma tot 30—0—0 het panel 1—16—0. Het selfde kint te weten Jon' Julius Botnia van Harinxma als een vliegende Engel in de lucht van 't groot stuk geschildert 6—0—0 = 43—16—0. Bekenne van dese bovenstande somma in danke voldoon en betaalt te sijn. V. de Geest 1656.“ Familienarchiv Harinxma. Das erstgenannte Bildnis ist ebenfalls noch im Besitze der Familie erhalten.

36) Wohl nur das die Prinzen Johann Ernst und Johann Maurits darstellende Bild I ist von de Geest selbst, II mit den Bildnissen Willem Lodewyk, Ernst Casimir und Philips zeigt eine andere Hand. Die Köpfe sind wie aufgesetzt, die Hände auffallend klein. Später von dritter Hand hineingemalt ist noch das Bildnis des Lodewyk Gunther. — III gibt Albert, Ernst, Adolf und Jan d. Ä. wieder und ist von der gleichen Hand wie II; Albert von derselben Hand später hineingemalt wie Lodewyk Gunther in II. Die Gesichter auf diesen schwachen Porträts sind bleich, grau und knochenlos-durchsichtig. — Auch IV, ein grosses Bild an der Rückseite des Saales, in dessen Wand alle diese Bilder eingefügt sind, ist nicht von de Geest gemalt. Es stellt die Prinzen Hendrick, Hendrick Casimir, Georg Friedrich und Willem Friedrich dar mit einem Negerdiener und einem Schimmel, der von einem Knappen gehalten wird, ist etwa um 1650 gemalt und weder von de Geest noch von Flinck, wie behauptet worden ist, sondern kommt eher Wieringas Art nahe. — Von II und III befinden sich alte Kopien im Friesischen Museum.

37) Siehe H. Martins Aufsatz über diesen Künstler in *Oude Kunst* III, 1918, S. 34—45. Zu seiner Liste wäre noch ein Knabenporträt mit Pferd im Besitze des Herrn Vischer-Burckhardt in Basel hinzuzufügen, das sich mit grösster Wahrscheinlichkeit Wieringa zuschreiben lässt.

38) Ein sehr schwaches weibliches Bildnis (sign. 1671) im Friesischen Museum in Leeuwarden.

39) Vielleicht hat auch der im benachbarten Groningen 1643—57 nachweisbare gute Porträtist Jan Jansz de Stomme zu de Geest Beziehungen, wie sein Stil wahrscheinlich macht.

40) Diese etwa 50×30 cm grossen Repliken sind nicht selten (mehrere, auch bezeichnete, im Friesischen Museum; je zwei im Besitz von Baron van Harinxma in Leeuwarden und Jhr. mr. van Cammingha im Haag; ferner Verst. de Boer u. A. in Amsterdam 1917 (HdG), Sammlung Scholz in Budapest (1902 HdG) und beim Kunsthändler Goudstikker in Amsterdam).

41) van der Kellen le Peintre-Graveur flam. et holland. I, S. 139 ff. 1 Tafel. — Tausing hat noch zwei Einzelblätter hinzugefügt in der Zeitschr. f. bild. Kst., 1873, VIII, S. 224. — v. d. Kellen kannte noch nicht selbst den Feddesschen Titel zu Starters Hochzeitsgedicht für Erich Brahe und Licia van Eysinga, dessen Beschreibung deshalb nach dem vom Rijks-Prentenkabinett nach v. d. Kellens Zeit angekauften Exemplare nachgetragen sei. „Der Bräutigam in der Tracht eines Edelmannes reicht der Braut die Hand. Ein über ihnen schwebender Putto krönt das Paar. Ein Vorhang wird vor einer kleinen Bühne, auf der das Brautpaar steht, von Putten seitlich aufgehoben; rechts und links ein Putto mit den Wappenschildern und mit Speer und Besen. Die Inschrift lautet: Epithalamium ofte Bruylofts-ghedicht Ter eeren het van Godt ghevoechde Houwelijck tusschen den Edelen, Manhaften Capiteyn ende welgeboren Heer Eerich Brahe Steinzoon Heer tot Knusdorff Brydegom, ende de Edel, Eerbare, Deuchtrijcke, Juffrou Licia van Eysinga Bruyt. Versamelt in den Echten staet den 3. July 1616. Tot Leeuwarden By Abraham vā den Rade Boedrucker Ord. 1616. — Das Blatt ist nicht bezeichnet, jedoch sicherlich von Feddes' Hand.

42) Es ist wahrscheinlich, dass Feddes in Antwerpen war, da er mehrere Habsburgerporträts von Rubens für Eillarts Stiche zeichnete.

43) Renouvier, *Types et Manières des Maîtres Graveurs*. XVII. Jahrh. Montpellier 1853, Kap. 29, S. 32 und Ludwig Burchard in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon. Dort auch die Literatur.

44) Saxl, *Mitt. d. Gesellsch. f. vervielf. Kst.*, 1910, S. 43 glaubt in der weiblichen Rückenaktstatue des Pygmalion-Blattes das Vorbild für Rembrandts Radierung B. 192 zu sehen. Feddes' Darstellung ist (unter Vertauschung der Armmotive) nach einer gegensinnigen Ab-

bildung der Rückseite der Medici-Venus gemacht, die Vorstudie zu Rembrandts Radierung hingegen, seine Zeichnung HdG 939, zwar sicher nicht nach einer Originalplastik, sondern gewiss nach einer graphischen Vorlage ausgeführt, jedoch nach einer (unbekannten) gegenständlichen Aufnahme der kapitolinischen Venus, ebenso wie der Rückenakt der Jordaenschen Fruchtbarkeit in Brüssel (1625—1630), der jedoch etwas mehr von links gesehen ist. Moeyaerts ähnliche Figur auf dem „Sommer“ (Nürnberg, 1624) ist eine rechtsinnige wörtliche Abbildung der kapitolinischen Venus und kommt daher als Vorbild für Rembrandt ebenfalls nicht in Frage.

45) v. d. K. 6 „Christus und die Samariterin am Brunnen“ auf blauem Papier im Kopenhagener Kupferstichkabinett; v. d. K. 4 „Das Abendmahl“ auf braunem Papier in der Städtischen Bibliothek in Leeuwarden (vielleicht identisch mit dem in Weigels Kunstkatalog 1866, 35. Abt., Nr. 25209 erwähnten Exemplar).

46) Da der Künstler häufig P. Harlingensis o. ä. signierte, sind unter falschen Namen vielleicht doch noch mehr Werke von ihm vorhanden. 1864 wurde eine Federzeichnung von Feddes „St. Paulus“ aus dem Besitze des Grafen Andrassy für 3 fr. in Paris versteigert (Mireur, Dictionnaire des Ventes d'Art III). — In der Zeichn.-Versteig. A. u. A. Pz. v. d. Willigen im Haag am 23. II. 1875 wurden als Nr. 472 12 Zeichnungen zusammen verkauft von verschiedenen Meistern, darunter auch von „Harlingensis“. (HdG.) — Die gelegentliche Zuschreibung eines unbestimmten Blattes mit biblischer Szene in der zweiten Garnitur der niederländischen Handzeichnungen im Dresd. Kupferst.-Kab. scheint unbegründet. — Von Gemälden ist nur eine „schöne Tafel mit dem Jüngsten Gericht“ von P. Harlingensis erwähnt, die am 7. Januar 1619 im Nachlass des Pibo Gualteri in Leeuwarden auf den hohen Wert von 96 fl. geschätzt wurde. (Straat a. a. O. S. 89.) Ein schwaches und schlecht erhaltenes Gemälde im St. Bonifazius-Krankenhaus in Leeuwarden „Findung Mosis“ (Hinweis Dr. med. Straat), das in der Gesamtanordnung L. Jakobsz folgt und Feddesche Einzelheiten aufweist, lässt sich wohl nicht mit Sicherheit dem Meister selbst zuschreiben.

47) Es sind dies die Bildnisse der Doedt van Mockema, des Juw van Botnia und der Foockel van Walta (1611) im Besitz der Familie van Harinxma, sowie das Bildnis eines unbekannten jungen Mannes im Friesischen Museum in Leeuwarden. Die Zuschreibung wird an anderer Stelle näher begründet werden. — Das in der Sammlung Nowak in Prag befindliche Porträt eines 46jährigen Mannes, Kat. 1889, Nr. 35, das 1585 datiert und P. harl. f. bezeichnet ist (HdG), kommt wohl wegen des Datums für unseren Künstler nicht in Betracht. Nach dem Katalog ist es von der gleichen Hand wie die Nr. 4 der Mauritshuis (Porträt von 1584 eines in Delft Erschossenen; in der Art des Aert Pietersz), was ebenfalls gegen Feddes' Urhebererschaft sprechen würde.

48) A. Bredius. Künstler-Inventare Teil VII, S. 231—234. S. jetzt auch H. Schneider in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

49) Erwähnt werden folgende Gemälde von ihm: im Inventar des Lamb. Jakobsz (Straat a. a. O., S. 76) eine Landschaft (15 fl.), in einem Inventar von 1654 (a. a. O., S. 90) „een stuck van Lambert Jacobs begonnen ende door zijn knecht Here Jiunes opgemaect fl 24“ und in einem Inventar von 1663 zwei Landschaften von „Hero Junis“ (a. a. O. S. 91).

50) Nach dem „Backer delineavit“ ist anzunehmen, wenn auch wohl nicht sicher, dass eine Zeichnung dem Stich zugrunde liegt. — Zwar lässt sich die Körperstellung im Profil mit herausgewendetem Kopf aus der Entstehung als Selbstbildnis erklären, nicht aber die unausgeglichene Komposition, die tatsächlich nur im Zusammenhang mit einem Gegenstück verständlich ist. Vgl. das Selbstporträt von 1644, wo ebenfalls ein Gegenstück vorhanden ist.

51) Miereveld, die Ravesteyn. Die Porträtmalerei der Honthorst ist entwicklungsgeschichtlich unwichtig und, wie die gedrängte Anordnung, die glasig-bunte Farbigkeit und das stete Medaillonformat ihrer Bildnisse wahrscheinlich macht, in der Hauptsache aus Anregungen der englischen Miniaturporträtkunst zu erklären.

52) z. B. Moes in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon.

53) Siehe Kapitel II.

54) Über Feddes enthält das Leeuwardener Provinzial-Archiv noch wichtige Dokumente.

55) Das nur im Stich überlieferte Porträt des Mennonitenpredigers Wybma von Backer, das einen von seinen übrigen Porträtschöpfungen abweichenden Stil zeigt, liesse sich am ehesten aus Feddesschen Anregungen (vgl. dessen Porträts) erklären und wäre dann ebenfalls ganz früh entstanden.

56) Publ. von J. Q. van Regteren-Altena in Oud Holland 1925, 4. Lief. Die dort abgebildete Rembrandtzeichnung vereinigt übernommene Elemente (die Gruppe um das Kreuz) mit eigenen, hinzugefügten (die Hintergrundsgruppen), was sich in der Zeichenweise des bedeutenden Blattes ausspricht. Die Gruppe am Kreuz zeigt Motive der Rubensschen Krezaufrichtung (der Knecht vorn am Kreuz, das Seilmotiv) mit solchen der Backerschen Komposition (Lagerung des Kreuzes, der Mann am Kreuzesfuss). Backers Darstellung, die selbst völlig unabhängig von dem Rembrandtschen Bilde in München entstanden ist, könnte diesem mit als Vorbild gedient haben.

57) Die Evangelistendarstellungen werden in Bamberg sicherlich zu Unrecht als Werke A. Bloemaerts (vielleicht auf Grund eines früher vorhandenen Monogramms AB=JAB?) betrachtet. Auch Hofstede de Groot hält, wie ich später aus seinen Notizen ersah, Backer für den Urheber.

58) Boccaccio, II. Teil, 5. Tag, 1. Geschichte, vgl. Térey, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1919, S. 241 ff., der mehrere Darstellungen desselben Themas aufzählt. Hinzufügen lassen sich noch u. a. die Darstellungen von van Noordt (Göttingen, Galerie, Vorbild für den von Térey publ. „Eeckhout“), Blanchard (Paris, Louvre), Poelenburg (Wien, Smlg. Gaber), Schut (Radierung), v. d. Kabel (Stich), C. Cornelisz (1621 Petersbg.), J. Matham (Stich „Histor 19 J. Boccacy“), Soutmans (Stich), Breenberg (Sammlung Kudascheff-Moskau) und unser Bremer Bild. Dieses ist entgegen dem Katalog sicherlich nur eine Kopie, denn mit ausgesprochen früher Gesamterscheinung verbinden sich Details, die gewiss erst um 1660 möglich sind. Einzelheiten wie der ausgestreckte Arm der Überraschten sind sehr schwach und inhaltlos, andere missverstanden (Fortsetzung der teilweise verdeckten Kuh links, Füße und Wade rechts, Köcher links, Köcherband rechts). Das auffallend gelbe Stück neben Efigenias Oberarm, das wie ein Mantelumschlag wirkt, ist nichts anderes als die missverstandene Fortsetzung der heller werdenden, von links ansteigenden Rasenböschung. Die weiche, bräunlich-rote, konturlose, glatte Modellierung der Körper, der Mieris-Typus der Frau, die eigentümlichen Schillerfarben der Gewänder (beige-blaugrün), der rosige Abendhimmel weisen in die Zeit nach der Jahrhundertmitte. — An diese Komposition hat sich Eeckhout im Bad der Diana (Berlin, Kunsthandel) eng angeschlossen. Ein Hund ist genau übernommen, die Anordnungsweise jedoch weit fortschrittlicher (Hinweis C. Müller).

59) Das vor der Natur entstandene Selbstbildnis von 1638 macht natürlich als Selbstbildnis eine Ausnahme, denn hier war persönlicher Ausdruck selbstverständlich und sorgfältige Ausführung möglich. Eine ähnliche Ausnahme ist das interessante, stilistisch nahe verwandte Blatt der Smlg. Koenigs, Haarlem, das von Hellm. Lütjens bestimmt wurde (u. Nr. 21).

60) Von den 12 mir bekannten falschen Zuschreibungen Backerscher Zeichnungen lauten 5 auf Rubens oder seine Schule.

61) Flink ist bisweilen im Einzelnen zügiger und schwungvoller, jedoch niemals so fest und gedungen in der Form, nie so konsequent und rein im graphischen Vortrag. Die meist signierten Figurenstudien dieses Künstlers zeigen, bevor er sich für einige Zeit eine rembrandtische Zeichenweise aneignet, die Körper stets einen Grad naturalistischer, die Bewegungen etwas lebhafter, Modellierung und Kontur verwischter, unreiner, häufig verbessert, bisweilen mit mehreren Arten schwarzer Kreide gezeichnet, manchmal mit verriebenen Parallelschraffuren. Sie stehen meist hinter Backerschen Zeichnungen zurück.

62) Die völlige Wandlung der Auffassung vom Wesen der Zeichnung um 1600 ist zum beträchtlichen Teile auf Elsheimer zurückzuführen und eine der grössten Leistungen dieses bedeutenden Künstlers.

63) Jhr. mr. Backer-Amsterdam hatte die Freundlichkeit, mir folgenden unpublizierten Auszug aus einem Kassabuch des Bürgerwaisenhauses mitzuteilen: „Rapiamus van Uytgeeff. 7 Dezember 1633: betaelt aen Anthony Besaer aen doeck daer de moeders op geschildert sullen worden . . . f 20.—“ [bezahlt an A. B. an Leinwand, auf der die Regentinnen gemalt werden sollen . . . 20 Gulden]. — Eine Zahlung an den Künstler ist nicht eingetragen, da er, wie Jhr. Backer vermutet, wohl von den sehr wohlhabenden Damen selbst entlohnt wurde. Das Bild wurde 1634 gelegentlich der Vollendung eines grossen Umbaus des Stiftes geschenkt.

64) Riegl übersah Backers Werk, als er feststellte, Bol habe 1649 in seinen Regenten des Leprosenhauses zuerst das wichtige Motiv der Vorstellung eines Kindes bei einem Vorsteherporträt verwandt. „Das holländische Gruppenporträt,“ Wiener Jahrb. d. Sammlg. d. Allerh. Kaiserh. Bd. XXIII, S. 242. — Verspronck hat es bereits 1642 (Haarlem, Fr. Hals-Mus., Kat. Nr. 288), A. de Vries (wohl in Nachahmung Backers) 1635.

65) Den nächsten Schritt, die 5 Sinne als Szenen darzustellen, wie es der holländischen Entwicklung entsprochen hätte, hat Backer anscheinend nicht mehr getan. In einer späteren, nur in Kopien erhaltenen 5 Sinnen-Folge sind wieder einzelne Halbfiguren, Kinder, dargestellt (u. Nrn. 75—79).

66) Mit diesem Bilde sowie auch mit den Kindern in Bergamo scheint eins der als Rembrandts Werke geltenden „Kinder mit den Kalbsaugen“, das beim Duke of Portland in Welbeck Abbey (HdG 494), allernächste Verwandtschaft zu besitzen.

67) Vgl. besonders die Blätter in München und das im Louvre.

68) In dem Streite um die Bas, der 1911 und 1912 in Fachzeitschriften und Tageszeitungen ausgefochten wurde, wurden u. a. folgende Ansichten ausgesprochen. Eisenmann hatte 1898 zuerst das Bild Rembrandt abgesprochen, Bode sich später gelegentlich für Backer erklärt. Dies wurde auch die Ansicht Bredius', der sich an Backers Regentinnen erinnert fühlte. Bredius veröffentlichte später seine neue Ansicht, dass Bol der Autor sei; er wies u. a. auf Hintergrund, Kragen, Knöpfe, Manschetten und auf das Gesicht hin, was alles nicht von Rembrandt sein könnte. Hofstede de Groot vertrat die Ansicht, dass das Bild von Rembrandt sei und nur durch das Plätten und Restaurieren gelitten hätte. Er sah in den Händen (die Bredius als Beweis für Bols Autorschaft anführte) das am meisten Rembrandtische des Bildes, glaubte aber doch, dass alles aus einem Guss und nur einige andere Partien schlechter erhalten seien. Valentiner pflichtete ihm in einem Interview bei; t'Hooft bekannte sich zu Bredius' Meinung, indem er auf Bols Regentenstück im Amsterdamer Stadhuis hinwies. — Jan Veth hielt Bol als Autor für ausgeschlossen, fand aber das Porträt für Rembrandt zu schwach und deutete an, dass Rembrandt hier vielleicht etwas an dem Werk eines seiner Schüler mitgearbeitet hätte. Johanna Goekop-de Jongh kam nach sehr genauen

Beobachtungen, obgleich sie zugab, dass die Finger der rechten Hand von Rembrandt sein könnten, zu dem Ergebnis, dass hier das Werk eines Rembrandtschülers vorläge, ohne sich für einen bestimmten („Bol? Maes?“) zu entscheiden. Nur gegen Rembrandt, nicht aber für irgendwen erklärten sich mehrere von Bredius namhaft Gemachte und auch Six lehnte Rembrandt, aber auch Bol ab und hielt für möglich, dass eine Kopie nach Rembrandt vorläge. — Neuerdings hat sich Otto Benesch für Backer als Schöpfer der Bas eingesetzt (Belvedere 1924, 28/29, S. 151).

69) Am 13. August 1617 zeichnen als Zeugen bei dem Heiratskontrakt der Tochter der Elisabeth Bas zwei Leeuwardener, der Historiker Winsemius und Lieven van Mellema (J. G. Frederiks in Obreens Archief VI, S. 272).

70) Rembrandts Retuschierung der Münchener Opferung Isaaks von 1636 ist so sorgfältig und weitgehend — nur die Figuren scheinen zum Teil unberührt —, dass die Frage nach dem ursprünglichen Autor, als der am ehesten Backer in Betracht käme, erst nach nochmaliger genauer Untersuchung des Originals zu beantworten wäre.

71) Vgl. etwa Rembrandts Darstellungen ähnlicher Szenen in den Sammlungen Salm-Salm, Koppel, Johnson und in der Nat. Gall. in London.

72) Zu vergleichen die Apotheose Wilhelms I. von Pot 1620 in Haarlem, Fr. Hals-Mus.-Kat. Nr. 238 und unter mehreren andern ähnlichen der grosse Stich „Cursus triumphalis Illustrissimi Principis Guilelmi Nassavii“ (Haarlem 1626 Nicl. Jz. Visscher excudebat), auf dem der Princeps auf einem fahnumrauschten, von 6 Elefanten gezogenen Triumphwagen thront, umgeben von einer Menge allegorischer (durch Beischriften erklärter) Figuren und begleitet von den auf feurigen van Dyck-Rossen reitenden Prinzen. — In der sehr aufschlussreichen Korrespondenz des Const. Huyghens wird mehrfach auf die Beliebtheit flämischer Künstler (Rubens, van Dyck, selbst mehrmals auf Willeboirts, der siebzehn Bilder für den Hof malte) hingewiesen, während von Holländern kaum die Rede ist. Siehe Worp, Briefwisselingh v. C. H. Rijks Gesch. Publ. Haag 1914 z. B. III, S. 241, 246, 275.

73) van Thulden ist ganz der flämischen Schule zuzurechnen.

74) Vgl. Houbraken a. a. O. II, 21. „Flinck gewöhnte sich mit Mühe Rembrandts Manier ab.“

75) Das Gegenstück zum Huis ten Bosch ist der 1642 ausgeschmückte Saal der Kloveniersdoelen in Amsterdam mit den Schützenstücken von Rembrandt, Backer, v. d. Helst, Sandrart, die monumentale Krönung und die charakteristische Hauptleistung der Kultur der holländischen Blütezeit. Auftraggeber waren hier die Korporationen, dargestellt die einzelnen Schützenkorporalschaften, die Natürlichkeit im Thema (z. B. nur Porträts; wahrscheinlich Wahl eines ganz bestimmten historischen Momentes) und in der Darstellungsart (z. B. sinngemässe schlichte Anordnung der Gruppen; weitgehende Rücksichtnahme auf die Hängung des Bildes bei Lichtführung und Blickpunkt) so weit getrieben wie nur je und irgendwo bei solchen Monumentalaufgaben. Über das einzigartige Denkmal bereitet J. J. de Gelder eine Monographie vor. Vgl. auch vom selben Autor Bart. v. d. Helst 1921 S. 41 und passim.

76) Während das früher meist übliche Format des Schützenbildes: sehr in die Breite gezogen und verhältnismässig nicht hoch, den vielköpfigen Gruppen den Charakter einer friesartigen Aufreihung von Einzelporträts gab, unterstützte hier das vorgeschriebene Format, das dasjenige eines normalen Querbildes in Vergrösserung war, die einheitlich zentrierte Bildwirkung der Porträtgruppen.

77) Vgl. das Damenbildnis des Mauritshuis (Nr. 755. Leihgabe Bredius). — Pot war 1632 in England.

78) Th. de Keyzer besuchte, wie Oldenbourg wohl sicher mit Recht vermutet, schon vor 1630 seine Antwerpener Verwandten.

79) Besonders bemerkenswert das männliche Porträt als Paris von 1638 in Brüssel (Kat. 1922, Nr. 319). Die Mode, sich in mythologischer Tracht oder Rolle porträtieren zu lassen, wurde erst später allgemein. Auch koloristisch ist das Bild mit seinen bunten, ungebrochenen Lokalfarben für die spätere Entwicklung von besonderer Bedeutung.

80) Statt aller anderen sei nur als Beispiel auf das Bildnis des W. van Heythuysen (Lichtenstein-Galerie in Wien) hingewiesen.

81) Vgl. besonders die Bildnisse aus der Mitte der 30er Jahre.

82) Düsseldorf, Akademie. Abb. Klassiker der Kunst, Bd. 5 (neue Ausg.), S. 29.

83) Jhr. Roëll teilte mir mit, dass die Leinwand an allen Seiten eingeschlagen sei, jedoch lasse sich aus dem Einschlag die ursprüngliche Gesamtgrösse nicht mit Sicherheit ermitteln. Das Bild ist schlecht erhalten und an mehreren Stellen restauriert, besonders in der Hintergrundfläche.

84) Geb. ca. 1626. Von Eversdijk war ein Gemälde mit zwei Windhunden im Nachlass des Corn. Mebeecq. Bredius, Künstler-Invent. S. 241. — Weitere Angaben in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

85) Als Schüler Backers wird B. Vaillant von Moes (Thieme-Becker unter Backer) erwähnt.

86) Wurzbach, Niederl. Künstlerlex., nennt an Bildern von J. van Neck ausser Porträts u. a.: Badende Nymphen, Frau bei einer Pansherme, schlafende Diana, Arethusa und Alphaeus, Darstellung Christi im Tempel, Susanna. — Vielleicht ist von ihm das „Rubens-Schule oder Viktoors“ benannte Bild des Turiner Museo civico (Kat. 1896, Nr. 3530) „Jakob und Rebekka am Brunnen“, das in Gesamtaufassung und -anordnung und auch im Einzelnen vieles mit Backer Verwandte hat, jedoch eine feste, scharfe Formengebung aufweist, wie sie gerade für van Neck charakteristisch ist. van Neck wird als Schüler Backers von Houbraken (III, 75) erwähnt. Bredius, Künstler-Inv., S. 1667, nennt eine „schlafende Frau“ und eine „Europa“ von ihm.

87) Sandrart verwendet in seiner Folge der Monatsbilder (Schleissheim, Kat. Nr. 3234 bis 3245) einige auffallend an Backer erinnernde Einzelzüge; Steen scheint in dem Bilde „Die Weissagung“ (HdG 219) allgemein an ihn anzuknüpfen.

88) Stryckers Gemälde hängt noch im Palais, früheren Rathaus in Amsterdam (1657). — Im Nachlass des Tjereck Az. Backer war ein Bild „Maria mit Christus“ von ihm. Siehe Bredius, Künstler-Inventare, S. 1241, 1253.

89) Siehe van Eynden und van der Willigen, Gesch. d. vaderl. Schilderschool, S. 438 und Österr. Kunsttopographie, Wien 1908, Bd. III, S. 9 (HdG).

90) Auch v. d. Tempels Zeichnungen auf farbigem Papier (z. B. in Berlin und Göttingen) weisen auf den Zusammenhang mit Backer hin. Backers Zeichnungsstil wurde von manchem seiner Schüler und scheinbar auch von andern aufgenommen. Später, nach dem Zurückgehen des Rembrandteinflusses kam seine Art wieder mehr in Übung. U. a. zeigen van der Helst und Ovens darin manchmal mit ihm Verwandtschaft. — Zeichnungen in Backers Stil, aber nicht von ihm selbst, sondern meist später und oft recht qualitativ, sind sehr häufig, aber noch kaum zu bestimmen. Zwei interessante Blätter dieser Art in den Sammlungen Sir Robert Witt in London und Dr. Hofstede de Groot im Haag.

91) Vgl. Bredius, Künstler-Inventare, Nachtrag S. 225.

92) Von van Noordt, über den Hofstede de Groot's Aufsatz in *Oud Holland* 1892, X, S. 210ff, unterrichtet, ist u. a. bekannt: *Susanna* (Lützschena); *die Grossmut Scipios* (Amsterdam, Rijksmuseum); *Cimon und Efigenia* (Göttingen); *der ungehorsame Prophet* (Gaunö); *Granida u. Daifilo* (Sammlg. Kudascheff, Petersburg). — Auch Ludolf de Jongh (1616—1679) hat diese in Backers Kreis häufig vorkommende Szene (vgl. u. Nr. 48) dargestellt in dem Bild des Osnabrücker Museums (sign. 1654), das ebenfalls Anklänge an Backers Art erkennen lässt. Die gleiche Darstellung von Flinck im Vorrat der Gemäldegalerie in Gatschina (Russl.) als Bronchorst. — Die Deutung dieser bisher nicht erkannten Szene gab W. Stechow in *Hofstede de Groot's Beschr. u. krit. Verzeichnis . . . Bd. IX, Berchem Nr. 57.*

93) Über *Jak. van Loo* siehe A. v. Schneiders Aufsatz in der *Ztschr. f. b. Kst.* 1925, 3, S. 66ff. mit interessanten Abbildungen. Seine Erklärung des Stiles von van Loo ausschliesslich aus dessen flämischer Herkunft ist m. E. nicht zutreffend.

DIE GEMÄLDE DES LAMBERT JAKOBSZ

Die Anordnungsweise der folgenden Kataloge ist systematisch (Heilige Geschichte, Mythologie, Profangeschichte, Allegorie, Genrefiguren, Genreszenen, Bildnisse, Landschaften, Stilleben) und folgt auch im Einzelnen den in C. Hofstede de Groot's Beschreibendem und kritischem Verzeichnis . . . (Smith) beobachteten Prinzipien. — **Kapital und fett gedruckter Bildtitel** = **Eigenhändigkeit autoptisch geprüft**; **kapital, nicht fett gedruckter Bildtitel** = **als sicher angenommen**, jedoch nicht selbst gesehen; **nicht kapital gedruckter Bildtitel** = **nur literarisch überlieferte oder nicht sichere Werke.***)

- 1. ISAAK UND REBEKKA (?)**. In offenem Gelände, l. buschige Anhöhen, r. die Mauer einer Stadt mit Türmen, begrüßt Isaak die kniende Rebekka. Hinter ihr ihre Dienerin, r. der Knecht Isaaks. L. die Kamele, r. einige Hintergrundfiguren. — Gen. 24, V. 61—65. Bezeichnet: Lambert Jacobs fecit 1634.

Holz 75 × 105 cm.

Versteigerung in Amsterdam am 22. April 1771 Nr. 124 (6,10 fl.) („Bibl. Szene. Holz 74,8 × 102,8“).

— J. C. u. A. in Amsterdam am 3. Juni 1919 Nr. 20 als „Boas u. Ruth“.

Kunsthändler Art Collectors' Ass. Ltd. in London (1920).

— Komter in Amsterdam (1922).

Friesisches Museum in Leeuwarden.

- 2. DIE BRÜDER JOSEPHS WERDEN ZURÜCKGERUFEN**. In hügeliger Landschaft r. auf einer Anhöhe bei einem Baum ein Bretterverschlag, l. eine Ruine, sieben der Brüder Josephs mit Eseln nach l. ziehend. Die letzten drei wenden sich erschreckt nach einem orientalisch gekleideten Reiter um, der sie, begleitet von zwei Soldaten, auf einem Schimmel von r. heranreitend anhält. — Gen. 44, V. 6.

Bezeichnet: Lambert Jacobs fecit 1632.

Sammlung Kiewitt de Jonghe in Groningen (schon seit 1903).

*) Quellen sind nur zitiert, soweit sie unveröffentlicht sind. HdG bedeutet, dass die betreffende Angabe dem Notizenmaterial von Dr. C. Hofstede de Groot entnommen ist, ohne dessen Liberalität die gesamte Katalogarbeit unmöglich gewesen wäre. — Bei der Beschaffung des Materials und der Photographien halfen Sammlungsleiter, Besitzer, Händler und Private in entgegengerichteter Weise. — Herr Oberst a. D. Huber steuerte eine Anzahl Aufnahmen von Backerbildern in öffentlichen Sammlungen und von Exzerpten aus der älteren Literatur bei. — Hinweise wissenschaftlichen Charakters sind einzeln angemerkt. — Materiell wurde weitgehende Unterstützung gewährt u. a. von der Friesche Genootschap und der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft.

3. Jakob und Labans Tochter.

Bezeichnet.

Holz 61×87.

Versteigerung de Larue in Brüssel 13. Mai 1895 Nr. 170.

4. DER UNGEHORSAME PROPHET. — I. Kön. 13, V. 11—14. — Abb. Taf. 4.

Bezeichnet l. u.: Lambert Jacobs fecit A 1629.

Leinwand 82,5×111.

Sammlung J. Blom in Haarlem.

Versteigerung aus Schloss Biljoen in Amsterdam am 28. Mai 1918 (1500 fl.).

Rijksmuseum in Amsterdam, Kat. 1920, Anh. Nr. 1293 a.

5. Der Prophet Elisa, Ghehazi und die Sunamitin. L. kniet die Sunamitin und schaut zu dem Propheten nach r. auf, der den Diener Ghehazi hindert, sie fortzustossen. L. dahinter ein alter Treiber mit dem Esel. Im Hintergrund der felsigen, buschbewachsenen Gegend der Berg Carmel mit Ruinen. — II. Kön. 4, V. 27.

Holz, Breitformat.

Erwähnt von Freise „P. Lastman“ als Lastman Nr. 44.

Vgl. die Zeichnung von Backer u. Nr. 5.

Sammlung Zabielski in Petersburg (aufgelöst).

6. Naomi und Ghehazi. Landschaft mit grosser Ruine und einem Flusse. Im Vordergrund steht Naomi und spricht mit Ghehazi, dem Knecht des Propheten Elisa, der ihm nachgelaufen kommt. Im Hintergrunde an einer Brücke wartet der Wagen. — II. Kön. 5, V. 20—27.

Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 37.

7. DER ENGEL ERSCHEINT JEPHTA UND SEINER TOCHTER. — Richter 11, V. 34—38.

Holz 62×77 cm.

— Abb. Taf. 4.

Versteigerung Marie Visscher in Amsterdam am 27. Mai 1924 Nr. 45.

Kunsthändler Duits in Amsterdam.

Kunsthändler de Boer in Amsterdam.

8. Nebukadnezar. — Grosses Stück.

Inventar in Amsterdam 1674.

9. RUTH UND NOEMI. Noemi reitet auf einem Maultier nach vorn r. und spricht mit Ruth, die l. von ihr mit Gepäck und einem Eimer geht. R. vor Felsen im Mittelgrund, die mit Ruinen bebaut sind, ein Bauernhof. L. im Hintergrunde der kahlen Felsenlandschaft eine Frau. — Ruth 1, V. 16—19. — Erinnert auch sehr an Backer.

32×40 cm.

Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 40 (35×9 cm?).

Kunsthandel in England als Lastman (Photo HdG).

10. Boas und Ruth.

Versteigerung Jacob van Hoek in Amsterdam am 12. April 1719 Nr. 60 (1,10 fl.).

11. Tobias und der Engel. Landschaft mit steilen, rauh bewachsenen Felsen, im Vordergrund bei einer grossen Klippe ein Wasser, aus dem der junge Tobias den Fisch herausgeholt hat. — Tobias 6, V. 1—6.

Klein, länglich.

Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 39.

- 12. Herodes und Herodias besuchen Johannes in der Wüste;** im Hintergrunde wartet der Wagen. Herrliche Landschaft. — Markus 5, V. 1—15.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 36.
- 13. HERODIAS** steht l. und empfängt auf einer Schüssel, die von einer alten Dienerin in der Mitte gehalten wird, das Haupt des Johannes, das ihr der bärtige Henker von r. mit entblösstem l. Arm entgegenstreckt. Kniefiguren.
Leinwand 65 × 110.
Erwähnt von Bassermann-Jordan in „Unveröffentl. Gem. . . in Aschaffenburg“ als Lastman; von Dülberg in Kunstchronik 1906/7, 376 als Lastman; von Freise, P. Lastman, 171, als „nicht von Lastman; Manfredi?“. Sammlung Elz.
Gemäldegalerie im Schloss zu Aschaffenburg, Kat. 1902 Nr. 128 als Lastman.
- 14. Ein kleiner Marienkopf** mit file morte (feuille-morte?) Schleier.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 19.
- 15. Anbetung der Könige.** Sie bringen Geschenke. — Von L. J., „einem Schüler von Rubens“. Schöne Komposition.
Versteigerung in Amsterdam am 19. April 1735 Nr. 59 (30,10 fl.).
— M. Baron Bankheim in Paris am 12. April 1747 Nr. 9.
- 16. Maria mit dem nackten Kinde, das die Weltkugel trägt,**
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 18.
- 17. Simeon das Kind** auf den Armen tragend und singend. — Lukas 2, V. 25—36.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 17.
- 18. Die Taufe Christi** im Jordan durch Johannes, mit zwei grossen und zwei kleinen Hintergrundfiguren in einer Landschaft. Nur untermalt.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 48.
- 19. Christus, Halbfigur.** In der Art des van Thulden.
Lebensgross.
Erwähnt bei van Eynden, Gesch. d. vaterl. Schildersch., Haarlem 1820. I. 51.
- 20. Das kanaänitische Weib** in einer Landschaft. — Matth. 15, V. 22—28.
Versteigerung Jacob van Hoek in Amsterdam am 12. April 1719 Nr. 59 (10 fl.).
- 21. Christus heilt im Tempel.** Ein grosser Götzentempel mit einigen Nebenräumen r. und hohen, schmalen Mauern l., vor einem türkischen, mit roten Federn eingefassten Vorhang, der hinter Christus hängt. Dieser heilt die Blinden mit Lehm. Bei ihm die Jünger. — Ev. Joh. 9, V. 1—7.
35,5 × 9,4 (?) cm.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 41.
- 22. DER ZINSGROSCHEN.** — Matth. 22, V. 16—21. — Abb. Taf. 2.
Leinwand, fast lebensgross.
Vielleicht identisch mit Backer Nr. 16. Siehe die dortigen Angaben.
Sammlung Kiewitt de Jonghe in Groningen (als de Grebber).
- 23. Die Hellung des Besessenen.** Landschaft mit einem Fluss im Vordergrunde, wo ein Nackter auf einem Esel reitet. Dabei ein Bauer. Im Hintergrunde ist in kleinen Figuren dargestellt, wie die Teufel in die Säue fahren. — Luc. 8, V. 27—31.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 38.

- 24. Der ungläubige Thomas.** Vor dunklem Grunde l. Christus, den grüngelben Mantel um die Hüften, mit entblösstem Oberkörper. Er öffnet mit der R. seine Seitenwunde und will mit der L. die Hand des Thomas hineinlegen, der r. vor ihm gebückt in rotem Mantel mit goldgelben Ärmeln steht. Hinter Christus zwei, hinter Thomas fünf Apostelköpfe. Kniefiguren. — Zu schlecht erhalten für ein sicheres Urteil.
Leinwand. Etwa lebensgross.
Bonifazius-Krankenhaus in Leeuwarden (Hinweis Dr. med. Straat).
- 25. Ein Petrus.** — Gegenstück zu u. Nr. 30.
Datiert 1628.
Leinwand 58×47.
Versteigerung M. Stategard in Alkmaar am 27. Juli 1802 Nr. 44.
- 26. DER APOSTEL PAULUS IM GEFÄNGNIS.** — Abb. Taf. 2.
Bezeichnet: Lambert Jacobsz f. 1629.
Leinwand 114×101 cm.
Erwähnt im Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 5. („Von L. J. oder Backer.“)
Südschweizer Kunsthandel.
Sammlung Baron von Hardt in Lucino bei Lugano. 1922 angekauft für das Friesische Museum in Leeuwarden.
- 27. Paulus predigt in Athen.** Die Götzenpriester kommen mit Ochsen, um zu opfern. — Apostelgesch. 17, V. 22—23. — Nur untermalt; wenig daran getan.
Leinwand, etwa 4 m breit.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 32.
- 28. Drei Apostel.**
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
13. Jan. 1637 an den Pfortner und an Douwe Hottinga verkauft (mit u. Nr. 29 zusammen für 66 fl. 3 str.).
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 35.
- 29. Die vier Evangelisten.**
Ohne Angabe des Malers, wahrscheinlich von L. J. — 13. Jan. 1637 an den Pfortner und an Douwe Hottinga verkauft (mit u. Nr. 28 zusammen für 66 fl. 3 str.).
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 35.
- 30. Die büssende Magdalena.** — Gegenstück zu u. Nr. 25.
Datiert 1628.
Leinwand 58×47 cm.
Versteigerung M. Stategard in Alkmaar am 27. Juli 1802 Nr. 44.
- 31. Demokrit und Hippokrates.** Demokrit sitzt zwischen braunen Felsen beim Studium. Hippokrates, in Rot gekleidet, besucht ihn. *)
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 42.

*) Die Beschreibung stimmt auffallend überein mit Backer Nr. 57. Vielleicht ist hier dem Dr. Sivilda, der das Inventar aufnahm und der mehrfach die Autorenangabe fortlässt, einmal „Backer oder Lambert Jakobsz“ angibt, ein Irrtum unterlaufen und das Bild identisch mit Backer Nr. 57.

32. **Cimon und Pera.** Im Gefängnis sitzt r. Pera mit entblösstem Oberkörper und reicht dem gefesselten, l. vor ihr knienden, weisshaarigen Cimon die Brust. L. schauen die Wächter durchs Gitterfenster. — Hiess früher Flinck, dann H. Bloemaert.
Leinwand 112×153 cm.
Privatbesitz in Holland (Photo HdG).
33. **Vertumnus und Pomona.** L. sitzt Pomona, einen Apfel in der Hand, nach r. gewandt, wo Vertumnus als alte Frau ihr gegenüber sitzt und auf sie einspricht. L. Bäume. Zwischen den beiden ein Blumenbusch. R. im Hintergrunde ein Turm. — Symmetrische Komposition.
Leinwand.
Privatbesitz (Photo HdG als „Unbekannt“).
34. **BRUSTBILD EINER BETENDEN ALTEN.** — Abb. Taf. 3.
Holz 47×34 cm.
Kopie in der Sammlung L. Janssens in Brüssel Nr. 71.
Versteigerung in Frankfurt a. M. am 21. Okt. 1922 als Backer.
Sammlung Frl. Ch. Knitschky in Berlin (1924) als Backer.
35. **Ein Knabekopf** mit langem krausen Haar und frischen, blanken Wangen.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 21.
36. **Ein Kopf von der Seite**, das Haar bis zu den Ohren, schwarzes Barett und grünes Gewand.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 93.
37. **Ein Kopf mit langem Haar**, nacktem Hals und einem fahlen Gewand.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 9.
38. **Bildnis von Hans Alenson.** — Zum Geschenk für den Dargestellten bestimmt.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 29.
39. **Bildnis des Lenart Clock** (Mennonitenlehrer aus Deutschland, später in Haarlem).
Ohne Angabe des Malers, wohl von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 26.
40. **Bildnis der Hillegond Dircks**, „beim Fortgang freundlichst (ihr?) überlassen“.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 30.
41. **Bildnis des Rippert Eenkes** (Mennonitenlehrer in Workum). — Der Körper nicht ausgeführt.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 31.
42. **Bildnis des Lubbert Gerrits**, des Onkels von L. J.
Ohne Angabe des Malers, wohl von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 25.
43. **Die Bildnisse von L. Jakobsz und Athoenis** (Antonis, Bruder des Künstlers? geb. ca. 1594) einander im Arm haltend.
Ohne Angabe des Malers, vielleicht von L. J. selbst.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 27.

44. **Bildnis der Elisabeth Matthijs**, Frau des Rippert Eenkes. — Der Körper nicht ausgeführt.
Ohne Angabe des Malers, wohl von L. J.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 31.
45. **Bildnis des Jeme Jacobs de Ringh** (geb. Haerlingen 1574, † 1627).
Gestochen von W. Delff (Kop. in Schijn, Geschiedenis der Mennoniten, Amsterdam 1743
und de Witt, Verz. v. Afbeelden . . ., Amsterdam 1743.). — Erwähnt von Moes, Icono-
graphia Batava Nr. 6444.
46. **Bildnis des Sioerd van Rispens** (1621 mit der Commer van Velsen getraut).
Leinwand.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 28.
47. **Bildnis der „Commertze Velsius“** (Commer van Velsen; 1621 mit Sioert van Rispens
getraut).
Leinwand.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 28.
48. **Eine stafflierte Landschaft.**
Datiert 1622.
Kupfer 36 × 50,1 cm.
Versteigerung Mr. P. Steijn u. a. im Haag am 7. Okt. 1783 Nr. 68 (4,15 fl.).
49. **Zwei Wasservögel, etwas Landschaft und ein kleines Gewässer.** — Studien.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 47.
50. **Ein Bild**, durch L. J. begonnen und durch Here Junes vollendet.
Taxation des Besitzes von Maijke Pieters Wietinga u. a. in Leeuwarden am 4. Dez.
1654 (24 fl.).

HANDZEICHNUNGEN VON LAMBERT JAKOBSZ

1. **Die Flucht nach Agypten in einer Landschaft.**
Rote Kreide.
Versteigerung J. Roelofs in Amsterdam am 8. März 1824 Nr. 6.
2. **HEILIGE FAMILIE IN EINER LANDSCHAFT.**
Tusche. 16,7 × 27,6.
Versteigerung S. Feitama in Amsterdam am 16. Oktober 1758 Nr. 96. (An Ploos v. Amstel.)
— Joan de Bosch in Amsterdam am 23. Mai 1785 Nr. 685. (HdG.)
— D. Vrijdag in Amsterdam am 17. Januar 1825 Nr. 11. (HdG.)
Sammlung Goll v. Frankenstein (Stempel).
Kupferstichkabinett in Berlin. II. Garnitur.
3. **DER BARMHERZIGE SAMARITER.**
Bezeichnet J. Lambert fec 1625.
Feder, bräunlich u. hellgrün lasiert. 20,4 × 32,5 cm.
Versteigerung Langerhuizen in Amsterdam am 29. April 1919 Nr. 415 (210 fl.).
Reichs-Kupferstichkabinett in Amsterdam, Inv. Nr. 19—22 als „J. Lambert“.
4. **Die Heilung der Blinden bei Jericho.**
Rötel und Feder. 19,5 × 29,6 cm.
Versteigerung S. Feitama in Amsterdam am 16. Oktober 1758 Nr. 59 (3 fl. an Fouquet).

5. Ein kletternder Knabe.

Feder und Rötel.

Albertina in Wien.

6. Vier Männer- und Frauenköpfe.

Rote Kreide („von Lambert Jacobsz [= Abraham Lambertsz.?] van den Tempel“).

Versteigerung M. Feitama, verw. v. Vollenhoven jr. in Amsterdam am 2. April 1794 Nr. 59

(6 fl. an Yver mit der folgenden Nr.). (HdG.)

7. Zwei Männer- und ein Jünglingskopf.

Versteigerung M. Feitama, verw. v. Vollenhoven jr. in Amsterdam am 2. April 1794 Nr. 60

(6 fl. an Yver mit der vorigen Nr.). (HdG.)

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER DATIERTEN WERKE DES LAMBERT JAKOBSZ

1622 Gem. Nr. 48. Eine staffierte Landschaft. Versteigerung 1783.

1625 Zeichn. Nr. 3. Der barmherzige Samariter. Reichskupferstichkabinett in Amsterdam.

1628 Gem. Nr. 25. Ein Petrus. Versteigerung 1802.

Gem. Nr. 30. Die büssende Magdalena. Versteigerung 1802.

1629 Gem. Nr. 4. Der ungehorsame Prophet. Rijks-Museum in Amsterdam.

Gem. Nr. 26. Der Apostel Paulus. Friesisches Museum in Leeuwarden.

1632 Gem. Nr. 2. Die Brüder Josephs werden zurückgerufen. Sammlg. Kiewitt de Jonghe in Groningen.

1634 Gem. Nr. 1. Isaak und Rebekka. Friesisches Museum in Leeuwarden.

DIE GEMÄLDE DES JAKOB BACKER *)

1. Abraham und Hagar.

Inventar des Andries Mayer in Amsterdam 1669 (40 fl.). — (HdG.)

2. Abrahams Knecht wirbt um Rebekka. Rechts steht Abrahams Knecht, der in die Ferne weisend auf Rebekka und Bethuel einspricht. L. ein Knabe mit einem Pferd. — 1. Moses 24.

Leinwand 85 × 134.

— Wohl eine Kopie nach Backer. — Eine zweite Kopie war auf der Versteigerung Huppmann-Valbella u. A. in München am 29. November 1919 als „Richtung des A. de Gelder“. — Eine dritte Kopie in Privatbesitz (HdG).

Aus der „Kgl. Staats-Gem.-Sammlung“.

Städt. Gemäldegalerie in Bamberg. Kat. 1900 Nr. 241 als „J. van Egmont“.

*) Siehe die Bemerkungen auf Seite 69.

3. **David mit Goliaths Haupt.** Halbfigur des jungen David, dessen Hemd zurückgeschoben ist und die Schulter freilässt. Er hält r. das Haupt Goliaths.
 Leinwand 85 × 65 cm.
 Gekauft 1755 als Frans Hals für 30 Rd.
 Von A. Bredius als Backer bestimmt, früher als de Bray.
 Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, Kat. 1904 Nr. 57 als de Bray. — Vorrat.
4. **König David mit der Harfe.**
 76 × 65 cm.
 Versteigerung W. B. v. d. Kooi in Leeuwarden am 1. Mai 1837 Nr. 1. — (HdG.)
5. **Dem König David werden von Nathan Vorhaltungen gemacht.** — 2. Sam. Kap. 12.
 Kapitales Stück.
 Vielleicht identisch mit u. Nr. 11.
 Versteigerung J. v. Hoeck in Amsterdam am 12. April 1719 Nr. 58.
 — Jac. Spex im Haag den 21. Mai 1777. — (HdG.)
6. **Juda und Thamar.**
 Sammlung Jean Rouger in Amsterdam 1702 (Taxwert 40 fl.).
7. **Susanna und die Alten.**
 Versteigerung in Amsterdam am 5. Juni 1754 Nr. 62. — (HdG.)
8. **Die Predigt Johannis.** — Abb. Taf. 23 (Bestimmung W. R. Valentiner).
 Holz 86 × 116 cm.
 1786 in der Galerie der Gebrüder Veith in Augsburg.
 Sammlung Frhr. v. Aretin, München.
 — Geh. Rat Dr. v. Rienecker, Würzburg.
 Kunsthändler Abt in München (verkauft 1924) als Rembrandt.
9. **DIE PREDIGT JOHANNIS.** — Abb. Taf. 23.
 Landesmuseum in Oldenburg i. O. Katalog 1890 Nr. 202 als Rembrandtschule.
10. **Die Predigt Johannis.** Eine Familie hört dem predigenden Täufer zu.
 Bezeichnet
 221 × 168 cm.
 Sammlung F. Martin in London.
 Versteigerung in London am 19. März 1908 (189 £ an Fuller).
11. **Dem Herodes werden durch Johannes den Täufer Vorhaltungen gemacht.** — Markus 6, V. 18. — Ungemein schön.
 Vielleicht identisch mit u. Nr. 5.
 Versteigerung in Amsterdam am 16. September 1739 (9,5 fl.).
12. **DIE HEILIGE FAMILIE.** — Abb. Taf. 31.
 Leinwand 160 × 138 cm.
 Bezeichnet: J. Backer.
 Sammlung Semenoff-Tianschansky, Katalog 1906 Nr. 15; mit dieser 1914 erworben durch die Gemäldegalerie der Staatl. Eremitage zu Petersburg.
13. **Christus und die Samariterin am Brunnen.** — Ev. Joh. 4, V. 5—30. — Abb. Taf. 12.
 Holz 91 × 130 (später vergrößert auf 142 cm Höhe).
 Stammt aus dem Hause Wippo Buma, wo das Bild als Kaminstück hing.
 Friesisches Museum in Leeuwarden, Vorrat.

- 14. Herodias bringt das Haupt Johannis ihrer Mutter.** — Kräftig und schön.
Leinwand 76×63 cm.
Versteigerung in Amsterdam am 12. Februar 1770. (HdG.)
- 15. Der Zinsgroschen.** Mit sieben Köpfen.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 1.
- 16. Der Zinsgroschen.** Grosses Gemälde mit lebensgrossen Figuren, worauf die Pharisäer und die Diener Herodes' und Christus mit seinen Jüngern.
Vielleicht identisch mit Lamb. Jakobsz Nr. 22. — Vgl. die Bemerkungen zu Lamb. Jakobsz Nr. 31.
Befand sich 1637 beim Kunsthändler Hendr. Uylenburch in Amsterdam.
Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 54.
- 17. Die Abrechnung des Rentmeisters.** — Ein grosses Stück.
Versteigerung Petr. Scriverius in Amsterdam am 8. Aug. 1663.
Taxation des Jan Pz. Zomer in Amsterdam am 1. Juli 1716 („voor den Schorsteen“) (600 fl.).
- 18. CHRISTUS UND DAS KANAÄNITISCHE WEIB.** — Marcus 8, V. 25—30. Abb. Taf. 30.
Bezeichnet: J. A. Backer 1640.
Leinwand 210×270 cm.
Von Jhr. v. d. Bogaert in die kath. Kirche zu Heeswijk (Brabant) gestiftet, 19. Jahrh.
Sammlung Vincent van Spaendonck in Tilburg (Holland).
- 19. Christus und das kanaänitische Weib.** Sie liegt dem Heiland zu Füssen, zwischen beiden ein Kind mit einem Stück Brot. Hinter Christus, der auf einen Hund zeigt, Petrus. — Lebensgrosse Kniefiguren.
Leinwand.
Herzogl. braunschw. Gemäldegalerie in Salzdahlum, Katalog 1776 Nr. 11.
Später (nach Meyer, Künstlerlexikon, wo das Bild als jüngere Kopie betrachtet wird) in braunschweigischem Privatbesitz.
- 20. Dornenkrönung, drei Figuren.** — Sehr hell gehalten.
Bezeichnet AB.
Sammlung Alexander Fleischner in Wien (etwa 1904). (Hinweis Th. v. Frimmel.)
- 21. Christus wird gebunden.** L. der bis auf ein weisses Lendentuch entkleidete Christus, hinter ihm ein Krieger mit Kopftuch, der ihm einen Strick um den Leib legt; ein zweiter bückt sich halbnackt um Christi Füsse zu fesseln. R. im Hintergrunde sechs römische Krieger, davon zwei mit Turbanen, zwei andere zu Pferd. Dunkler Grund. Ganze Figuren.
— Eine Kopie (Lwd.) mit etwas unterlebensgrossen Figuren 1925 im holländischen Kunsthandel als Jordaens.
- 22. Ecce homo.**
Versteigerung Henr. Popta in Amsterdam am 5. April 1697 (16,15 fl.).
- 23. KREUZAUFRICHTUNG.** — Abb. Taf. 22.
Bezeichnet: JA Backer 1633.
Leinwand 125×108 cm, oben rund.
Erwähnt von van Regteren Altena in Oud Holland 1925.
Versteigerung J. E. Grave in Amsterdam am 5. Mai 1806. (HdG.)
Privatbesitz in Amsterdam.

24. Christus am Kreuze.

Bezeichnet.

Schloss Gatschina bei Petersburg.

25. Kopf des heiligen Jakobus.

Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.

26. Ein reuiger Petrus.

Leinwand 57×50 cm.

Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 3.

Versteigerung v. d. Willigen u. a. im Haag 9. Okt. 1805 (30 fl. an v. d. Broeck). (HdG.)

27. EIN APOSTEL. — Abb. Taf. 19.

Leinwand 63,5×53 cm.

Eigenhändige Teilwiederholung von u. Nr. 57. Das gleiche Modell und wohl aus einer Folge mit u. Nrn. 28—30. — Zeichnung hierzu u. Nr. 79.

Replik ehemals im Besitze Dr. H. Floercke-München, erworben in Basel. — Kopie in sächsischem Privatbesitz (Tharandt).

Radiert von A. Riedel 1755.

1722 im Inventar der Dresdner Galerie als unbekannte Kopie aus Polen. Seit Kat. 1817 als Flinck, seit 1875 als Backer.

Gemäldegalerie in Dresden. Katalog 1905 Nr. 1585.

28. EIN APOSTEL (?). Ein Greis mit Schnurrbart, mit Barett und Pelz, Brustbild. — Gelbbrauner Ton mit leichtem Lokalkolorit.

Bezeichnet r. u.: JAB.

Leinwand 66,5×54 cm.

Gleiches Modell und wohl aus einer Folge mit u. Nrn. 27, 29, 30; zuerst im Katalog 1835.

Gemäldegalerie in Dresden, Katalog 1912 Nr. 1583.

29. EIN APOSTEL. Ein Greis in Halbfigur im Profil nach l.

Leinwand 62×50 cm.

Wohl aus einer Folge mit u. Nrn. 27, 28, 30 und jedenfalls das gleiche Modell.

Gemäldegalerie der Staatl. Eremitage in Petersburg. Kat. 1895 Nr. 599.

30. DER HEILIGE PETRUS. Halbfigur im Profil nach r., die Schlüssel in der Hand.

Leinwand 72×60 cm.

Wohl aus einer Folge mit u. Nrn. 27, 28, 29, die dasselbe Modell zeigen.

Eine Kopie nach einem Petruskopfe Backers wird 1639 im Nachlass des Aert Coninx in Amsterdam erwähnt.

Gemäldegalerie der Staatl. Eremitage in Petersburg. Kat. 1895 Nr. 598.

Früher G. de Crayer.

31. Vier Apostel. — Vier Einzelbilder, Porträts.

Leinwand; gross.

Vielleicht identisch mit u. Nrn. 27—30.

Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 2.

32. DER EVANGELIST JOHANNES. — Abb. Taf. 8.

Holz 91×78 cm.

Hemmerleinsche Stiftung.

Städtische Gemäldegalerie in Bamberg. Kat. 1900 Nr. 206 als Abr. Bloemaert.

- 33. DER EVANGELIST LUKAS.** Halbfigur am Tische mit dem Stiere.
Holz 91×78 cm.
Hemmerleinsche Stiftung.
Städtische Gemäldegalerie in Bamberg. Kat. 1900 Nr. 207 als Abr. Bloemaert.
- 34. DER EVANGELIST MARKUS.** Halbfigur am Tische mit dem Löwen.
Holz 91×78 cm.
Hemmerleinsche Stiftung.
Städtische Gemäldegalerie in Bamberg. Kat. 1900 Nr. 208 als Abr. Bloemaert.
- 35. DER EVANGELIST MATTHÄUS.** Halbfigur am Tische mit dem Engel.
Holz 91×78 cm.
Hemmerleinsche Stiftung.
Städtische Gemäldegalerie in Bamberg. Kat. 1900 Nr. 209 als Abr. Bloemaert.
- 36. Die vier Evangelisten,** an einem Tisch sitzend, lesend, dabei ihre Symbole. — Kräftig und breit gemalt.
Leinwand 127×105 cm.
Versteigerung Cromhout u. a. in Amsterdam am 7. Mai 1709 Nr. 72. (HdG.)
— v. d. Aa u. Tendal im Haag am 25. Juli 1809 Nr. 54. (HdG.)
- 37. Die büssende Magdalena.** Kniefigur. Mit gerungenen Händen vor einem Vorhang neben einem Tisch mit Totenkopf sitzend.
Holz 102×70,5 cm.
Vielleicht identisch mit u. Nr. 38.
Vielleicht die „Vanitas“, die auf der Versteigerung J. D. Pompe van Meerderhout u. a. in Amsterdam am 14. Oktober 1749 vorkommt.
Versteigerung Graf Peter Vay in Budapest am 15. April 1918 Nr. 41, als Rubenschule.
- 38. Maria Magdalena.** Lebensgross. (Bestimmung HdG.)
Versteigerung v. Eyle im Haag am 6. Juni 1820 als „Barent Graat“.
— Clancarty in London am 12. März 1892 Nr. 26 als „Flinck“.
Vielleicht identisch mit u. Nr. 37.
- 39. DER HEILIGE LUDWIG.** Der Heilige mit der Lilie im Gebet, nach l. gewandt. — Bräunlicher Ton. Sehr verwahrlost.
Leinwand 116×95 cm.
Zusammen mit Nr. 40 1891 zeitweilig beim Kunsthändler van Gogh in Amsterdam zum Verkauf ausgestellt. Alter Besitz der
Kath. Kirche St. Franz Xavier „de Krytberg“ in Amsterdam, jetzt im Priesterwohnhaus.
- 40. DER HEILIGE FRANZ VON BORGIA.** Der Heilige kniet in schwarzem Gewande betend vor einem Tische, auf dem Rosenkranz und Totenschädel liegen. Überirdisches Licht fällt von r. o. auf Gesicht und Hände. — Bräunlicher Gesamtton.
Bezeichnet links JAB.
Leinwand 116×95 cm.
Mit u. Nr. 39 1891 zeitweilig beim Kunsthändler van Gogh in Amsterdam zum Verkauf ausgestellt. Alter Besitz der
Kath. Kirche St. Franz Xavier „de Krytberg“ in Amsterdam, jetzt im Priesterwohnhaus.

41. **Aneas empfängt von Venus die Waffen.**
Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.
42. **Ariadne und Bacchus.** Sie sitzt rechts und blickt den hinter ihr knienden Bacchus an. L. das Meer.
— Gestochen von M. Mosyn mit lateinischem Vers.
43. **Bacchus, Ceres und Venus,** von J. de Backer.
Versteigerung Baron de Vinck d'Orp in Brüssel am 28. Mai 1827 Nr. 24. (HdG.)
44. **Danae im Goldregen.** Dabei die alte Dienerin und Amor, lebensgross.
Leinwand 145×205 cm.
Versteigerung in Amsterdam am 17. April 1783 Nr. 6 (27 fl. an Vliet). (HdG.)
45. **Diana mit Bogen und Köcher.**
Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.
46. **Diana mit nackten Frauen.**
Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.
47. **Diana mit Frauen.**
Inventar der Ww. Gerard Kuysten in Amsterdam 1715 Nr. 41. (Taxwert 40 fl.)
48. **GRANIDA UND DAIFILO.** — Aus P. C. Hooft's Granida. — Abb. Taf. 36.
Bezeichnet auf dem Rocksäum der Granida.
Leinwand 125×165,6 cm.
Sammlung Julius H. Haass in Detroit. (Hinweis C. G. Heise.)
49. **BADENDE NYMPHEN** an einem Gewässer im Walde, rechts im Vordergrunde vier, im Mittelgrunde drei Nymphen beim Baden. Feines Kolorit, vorn ein lackrotes Gewand.
Holz 35×41 cm.
Kunsthandlung in Berlin (1923).
50. **RASTENDE NYMPHEN** in Waldlandschaft. Fünf Frauen mit Jagd- und Musikgeräten, in roten, grünen und rosafarbenen Gewändern, musizierend und singend.
Leinwand 195×241 cm.
Vielleicht identisch mit einer u. Nrn. 46, 47.
Sammlung Dr. Cremer in Brüssel.
Versteigerung A. Dumont aus Cambrai am 30. September 1878 Nr. 10 (220×240 cm).
— Malherbe in Valenciennes am 17. Oktober 1883.
Kunsthändler Goudstikker in Amsterdam.
51. **Nackte badende Frauen.**
Versteigerung J. v. Marselis in Amsterdam am 25. April 1703 Nr. 32 (25 fl.). (HdG.)
52. **Das Urteil von Pan und Midas.**
Versteigerung H. Popta in Amsterdam am 5. April 1697 Nr. 34 (32 fl.).
53. **Urteil des Paris.**
Verkauf der Schilders-Confrerie im Haag am 23. Mai 1741. (29,8 fl. an Herrn. v. Hoecken.)
54. **Pomona und Vertumnus.**
Versteigerung Cromhout u. a. in Amsterdam am 7. Mai 1709. (HdG.)
55. **VENUS, ADONIS UND AMOR.** — Abb. Taf. 36.
Leinwand 195×228 cm.
Altes Hauptinventar der Casseler Galerie von 1749 Nr. 336.
Gemäldegalerie in Cassel, Katalog 1888 Nr. 238; seit 1888 im Vorrat.
56. **Venus auf dem Ruhebett,** rechts ein Fenster.
— Gestochen von M. Mosyn.

57. DEMOKRIT UND HIPPOKRATES*). — Abb. Taf. 11.

Leinwand 94×64 cm.

Grossherzogl. Galerie in Oldenburg, schon vor 1770 (später bis 1804 in Tischbeins Besitz), Kat. 1890 Nr. 67, als „de Grebber“.

Versteigerung Oldenburg in Amsterdam am 25. Juni 1924 Nr. 129, als „de Grebber“. Kunsthändler Hoogendijck im Haag.

Sammlung O. Garschagen in Amsterdam.

58. Heraklit und Demokrit beim Globus. Klug gemalt.

Holz 86×96 cm.

Versteigerung Blanken am 4. Juni 1803 im Haag, Nr. 4 (3,16 fl. an Hardenberg). (HdG.)

59. Diogenes in seinem Fasse, halbnackt, einen zerbrochenen Napf in der Hand.

Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 4.

60. CIMON UND EFIGENIA. — Abb. Taf. 30.

Leinwand 150×230 cm.

Besungen von Lud. Smids, Gallerije . . v. s. Dichtoefeningen. Groningen 1658 II 347. Zuerst 1776 im Katalog der Salzdahlumer Galerie.

Landesmuseum in Braunschweig, Katalog 1922 Nr. 284a.

61. Cimon und Efigenia.

Nicht identisch mit unserer vorigen Nr. 60, da hier nur von einer Hirtin die Rede ist. Besungen durch Jan Vos in Alle de Gedichten . ., Amsterdam 1662, I 337.

Sammlung Abraham van Basse in Amsterdam vor 1662.

62. Cimon und Efigenia. — Abb. Taf. 12.

— Kopie des späteren 17. Jahrhunderts in Bremen, Kunsthalle, fälschlich als Original, Leinwand 109×96 cm. (Erworben 1837 als „van Thulden“. Später „Luc. v. Uden“.)

63. Die Bekrönung Mirtillos. Der in der Mitte niederknienende Mirtillo wird von der von r. herzutretenden Diana gekrönt. L. zwei Gefährtinnen, r. eine Baumgruppe. — (Guarini, Pastor fido, Akt II, 1.)

Bezeichnet: JAB 1641.

Leinwand 221×225 cm.

Früher: Niederländische Schule. Darauf zeitweise Bronckhorst.

Freiherrl. Bruckentalsche Gemäldegalerie in Hermannstadt (Siebenb.), Kat. 1909 Nr. 46.

64. Die Bekrönung Mirtillos (Guarini, Pastor fido, Akt II, 1). — Abb. Taf. 31.

Bezeichnet und datiert 1646.

Leinwand 210×193 cm.

Versteigerung Texeira de Mattos in Amsterdam am 6. September 1894 als Backer, monogrammiert. (HdG.)

Versteigerung Gebrüder Heilbron in Berlin, am 10. Dez. 1912 Nr. 2, als Joh. v. Bockhorst. Kunsthändler Schatzker in Wien als Boeckhorst.

*) Hinweis C. Hofstede de Groot, der durch die Übereinstimmung der Katalogbeschreibung mit dem Bilde im Nachlass des Lambert Jakobsz (u. Nr. 31) aufmerksam wurde. Das dort als L. Jakobsz' Werk aufgeführte Werk ist vielleicht das vorliegende. — Zum Thema vgl. W. Stechow, Oudheidk., Jaarboek 1924, Febr., S. 34 ff. und Hofstede de Groot, Ndl. Tijdschr. v. Geneeskunde, Jhrg. 69, I, 1, S. 3 ff.

- 65. Schule der Liebe.** Sechs Figuren in einer Landschaft.
Leinwand 76×84 cm.
Versteigerung 1770 Nr. 86. (HdG.)
- 66. Eine Opferhandlung.**
Inventar des Cornelis Dusart in Haarlem am 1. Oktober 1704.
- 67. Historische Komposition.**
Leinwand 110×150.
Versteigerung H. A. Bauer in Amsterdam am 11. September 1820 Nr. 25 (3 fl.). (HdG.)
- 68. Historische Komposition,** breit behandelt.
Leinwand 127×168 cm.
Versteigerung am 30. April 1821 in Amsterdam (5,5 fl. an Dupré). (HdG.)
- 69. Die Freiheit.**
Wurde für die „Nieuwe Gallerij“ in Buren in Auftrag gegeben vom Prinzen Frederik Hendrik und am 17. März 1645 mit 300 Gulden bezahlt.
Befand sich 1707 im kgl. Palais im Haag am Kamin. (Unpubl. Oran. Inventar — Preuss. Staatsarchiv. Mitt. L. Burchard.)
- 70. DER GERUCH.** — Abb. Taf. 19.
Holz 72×60,5 cm.
Gehört zur Folge der fünf Sinne, siehe unsere Nrn. 71—74.
Sammlung J. Vermeulen in Amsterdam (1919).
Kunsthandlung Goudstikker in Amsterdam als „Porträt Brouwers“.
- 71. DAS GESICHT.** — Abb. Taf. 17.
Bezeichnet links JB.
Holz 71,5×60 cm.
Rückseitig alter Zettel: „Alter Mann mit Medaille von Jakob Jordaens, bestimmt für das Museum in Berlin.“
Gehört zur Folge der fünf Sinne; siehe unsere Nrn. 70 u. 72—74.
Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, Katalog 1921, Anh. Nr. 935 B, ausgeliehen ins Finanzministerium.
- 72. DER GESCHMACK.** — Freies Bildnis Rembrandts. — Abb. Taf. 18.
Holz 71,5×60 cm.
Rückseitig ein Zettel mit älterer Schrift: „Rembrandts Porträt von Bold für Museum Berlin.“
Gehört zur Folge der fünf Sinne; siehe unsere Nrn. 70, 71, 73, 74.
— Kopie in der Sammlung Glitza in Hamburg als „Fr. Hals“. (Hinweis Prof. H. Jantzen.)
Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, Katalog 1921, Anh. Nr. 935 A, ausgeliehen ins Finanzministerium.
- 73. DAS GEHÖR.** — Freies Selbstbildnis des Künstlers. — Abb. Taf. 17.
Holz 73×62 cm.
Gehört zur Folge der fünf Sinne; siehe u. Nrn. 70—72, 74.
Erworben durch den österreichischen Kunstverein in Wien etwa 1908.
Sammlung Hans Biehn in Budapest. (Hinweis E. Behr.)
- 74. DAS GEFÜHL.** — Abb. Taf. 18.
Maße siehe Replik.
Gehört zur Folge der fünf Sinne; siehe unsere Nrn. 70—73.

Erwähnt von P. P. Semeonoff-Tianschanskij in Starye Gody 1910.

— Radiert von Karel de Moor d. J. — Geschabt von Blackmore als Fr. Hals im Besitze Reynolds'.

Replik ehemals Sammlung Bredius im Haag in den 1880er Jahren. — Zweite Replik (identisch mit der vorigen?) 1923 bei Dr. Lindtner in Berlin, Erbstück. — Dritte Replik (identisch mit den vorigen?) Versteigerung in Berlin am 20. März 1900 als „Backer, Hals oder Verspronck“ Nr. 51, 70 × 60 cm.

Ende des 18. Jahrhunderts im Besitze J. Reynolds' (der in England für Katharina II. von Russland einkaufte) als Frans Hals.

Von Katharina II. geschenkt an Mosolow-Moskau als Frans Hals.

1890 aus der Sammlung Mosolow an J. B. Chanienko.

Museum in Kiew.

75. **Das Gesicht.** Brustbild eines Knaben nach r., der in der l. Hand eine Miniatur trägt. Aus einer Folge der fünf Sinne, unsere Nrn. 75—79.

Kopie (?) auf der Versteigerung in Berlin am 9. November 1915 Nr. 99 „Art des Govert Flinck“. Leinwand 72 × 59 cm. — Kopie, etwas unterlebensgross. Sammlung von u. zur Mühlen in Münster i. W.

76. **Der Geruch.** Brustbild eines Kindes mit Attribut. — Aus einer Folge der fünf Sinne, unsere Nrn. 75—79.

Kopie nach unbekanntem Original. Etwas unterlebensgross. Sammlung von u. zur Mühlen in Münster i. W.

77. **Der Geschmack.** Brustbild eines Kindes mit Attribut. Aus einer Folge der fünf Sinne, unsere Nrn. 75—79.

Kopie nach unbekanntem Original. Etwas unterlebensgross. Sammlung von u. zur Mühlen in Münster i. W.

78. **Das Gefühl.** Brustbild eines Kindes mit Attribut. Aus einer Folge der fünf Sinne, unsere Nrn. 75—79.

Kopie nach unbekanntem Original. Etwas unterlebensgross. Sammlung von u. zur Mühlen in Münster i. W.

79. **Das Gehör.** Brustbild eines Kindes mit Attribut. Aus einer Folge der fünf Sinne, unsere Nrn. 75—79.

Kopie nach unbekanntem Original. Etwas unterlebensgross. Sammlung von u. zur Mühlen in Münster i. W.

80. **EIN KNABE IM MANTEL.** — Abb. Taf. 15.

Holz 64 × 47 cm, oval.

Teilkopie im Lotzbeck-Palais in München als Lievens.

Im Repert. f. Kunstw., Jahrg. 1905, Bd. 28, mit unserer Nr. 87 zusammen irrtümlich dem S. Konink zugeschrieben (F. Koch).

Königl. Museum zu Antwerpen. Katalog 1905 Nr. 657 als „A. Cuyp“.

81. **JUNGER MANN IN RÜSTUNG.** Brustbild nach l., das von dunklen Locken umgebene bleiche Gesicht blickt über die Schulter. Rüstung mit Halstuch. Bräunlich-violette Töne. — Freies Selbstbildnis.

Die Bezeichnung aus späterer Zeit.

Holz 60 × 62 cm.

Aus der königl. Staats-Gemäldesammlung.

Städtische Gemäldegalerie in Bamberg. Katalog 1900 Nr. 87.

82. **KNABE MIT VOGELNEST.** — Abb. Taf. 15.
 Holz 48 × 37 cm.
 Gegenstück zu unserer Nr. 107.
 Monte di Pietà in Rom.
 Sammlung Morelli Nr. 167.
 Museum in Bergamo. Katalog 1912 Nr. 575.
83. **JUNGER MANN MIT FLÖTE.** Sehr volles Haupthaar. Brustbild, Scheinbar so stark übermalt, dass Eigenhändigkeit nicht beurteilbar.
 Holz 67 × 50 cm.
 Gegenstück zu unserer Nr. 109.
 Versteigerung J. D. Bosch in Haarlem am 10. Juni 1812 Nr. 47 (HdG).
 Bruchsal im Schloss. (HdG.)
84. **JUNGER MANN MIT SCHWERT.** Brustbild, nach r. gewandt in rotem Mantel, den Schwertknauf in der l. Faust; kleiner Halskragen, federgeschmücktes Barett. Brauner fester Ton.
 Holz 71 × 60 cm.
 Im Inventar 1722 als „unbekanntes Original“. Im Inventar Guarientis als „Rembrandt-Schule“. Später als Jac. de Bray. Als Backer bestimmt von Scheibler und Bredius.
 Gemäldegalerie in Dresden. Katalog 1912 Nr. 1586.
85. **JUNGER MANN IM DUNKELROTEN MANTEL.** Brustbild nach l. in tiefrotem Gewande und weissem Hemd. Barett mit lang herabhängender Feder. Weissliches Inkarnat. — Sehr breit gemalt.
 Holz 72 × 55 cm.
 Zuerst im Katalog 1835, angeblich durch Hagedorn aus Hamburg gekauft. Später auf Grund einer rückseitigen Bezeichnung „de Koning“.
 Gemäldegalerie in Dresden. Katalog 1912 Nr. 1587.
86. **BRUSTBILD EINES SCHÄFERS.** — Abb. Taf. 35. — Selbstbildnis.
 Bezeichnet links: JAB.
 Holz 52 × 41 cm.
 Erwähnt von K. Madsen in Kunst-Museas-Aarskrift 1917.
 Ausgestellt in Kopenhagen 1891 Nr. 2.
 Seit 1785 als A. Bloemaert in der Sammlung Baron Reedtz-Thott in Gaunø, Dänemark. Katalog 1914 Nr. 6.
87. **JUNGER MANN MIT LANGEM HAAR.** Brustbild, in dunkelrotem Samtmantel mit Goldkette, nach l., sehr volles Haar, etwas rötliche Nase. Schwere, stumpfe Farben.
 Holz 72 × 50 cm.
 Im Repertor. f. Kunstw., Jahrg. 1905, Bd. 28, mit unserer Nr. 80 irrtümlich dem Sal. Konink zugeschrieben (F. Koch).
 1873 erworben als Geschenk von Geh.-Rat Oppenheim als „Rembrandt-Schule“.
 Später zeitweise Backer und Joudreville.
 Museum Wallraf-Richartz in Köln. Katalog 1905 Nr. 709.
88. **Knabe nach l. o. schauend.**
 Holz 69 × 45 cm.
 Kunsthandel in London (1920). (HdG.)

89. MANNLICHER STUDIENKOPF. — Abb. Taf. 20.

Bezeichnet rechts unten: B.

Holz 66×48 cm (früher oval).

Gegenstück zu unserer Nr. 110.

Replik 1923 beim Kunsthändler Warner in London. Oval. (Hinweis H. Kauffmann.)

1784 vom Hofmaler K. H. Brand in München erworben.

Früher irrtümlich auf Grund rücks. Inschrift als Porträt des Genter Bischofs W. v. d. Linde.

Ältere Pinakothek in München. Katalog 1917 Nr. 351.

90. JUNGER MANN IM BARETT. — Abb. Taf. 20.

Holz 67,5×52,5 cm.

— Nach HdG (Urk. über Rembr., S. 26) nicht von R., sondern Lievens nahestehend.
Bode, Rembrandt, Nr. 567.

Radiert von W. de Leeuw als von Rembrandt; B 133.

Kunsthandlung Sedelmayer in Paris als Rembrandt.

91. KNABE MIT SPERLING. — Als Vorbild ist die Radierung von Lievens (Rovinski Nr. 44) benutzt worden. — Abb. Taf. 21.

Bezeichnet: JAB.

Etwas unterlebensgross.

Erwähnt von Stschawinski in Starije Gody 1912 als Rembrandtschule.

Staatliche Gemäldegalerie in Pawlowsk bei Petersburg als Rembrandt-Schule.

92. JÜNLING IN HALBFIGUR, mit vollem Haupthaar, tiefrotem Mantel, weissem Hemdeinsatz, gelblichem Untergewand und gesticktem Handschuh. Dunkler Grund.

Leinwand, lebensgross.

Sammlung Frau W. Mesritz-Timmers in Rixensart, Belgien.

93. EIN KNABE IM BARETT. — Abb. Taf. 37.

Bezeichnet rechts: JAB.

Holz, etwa lebensgross.

Sammlung Dr. Stefan v. Auspitz in Wien.

94. JUNGER MANN MIT BARETT. Halbfigur, nach l. gewandt. Federgeschmücktes Barett, gefaltetes Hemd, grauer, karminrot schimmernder Mantel, die R. im Handschuh. — Ziemlich flüchtig gemalt.

Leinwand 76×65 cm.

Sammlung Fröhlich 1862.

Universitätssammlung in Würzburg, Katalog 1914 Nr. 395.

95. BRUSTBILD EINES JUNGEN MANNES MIT BARETT und über die l. Schulter gelegtem Mantel. — Freies Selbstbildnis.

Leinwand 65×53 cm.

Kunsthandel (Hinweis W. R. Valentiner).

96. Ein Mohr.

Nicht, wie Bredius andeutet, der fragliche Rembrandt der Wallace-Sammlung.

Inventar des Kunsthändlers Renialme in Amsterdam 1640.

97. Ein Pole mit einem polnischen Hammer (?).

Inventar von Dirk Baeker u. Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.

- 98. Ein aufblickender männlicher Kopf.**
 Inventar von Dirk Backer u. Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.
- 99. Betender Mann.** — Grisaille.
 11. September 1655 im Besitze des Amsterdamer Malers Mattheus Bloem (5 fl.).
- 100. Ein Hirte.**
 Gegenstück zu unserer Nr. 116.
 Versteigerung Dalens am 25. April 1753 in Amsterdam Nr. 150 (40 fl. an v. d. Stel, zusammen mit u. Nr. 116). (HdG.)
- 101. Brustbild als Hirte, eine Seemuschel in der Hand.**
 Holz
 Versteigerung Altrogge in Nijmegen am 10. Juni 1812 Nr. 12. (HdG.)
- 102. Jüngling mit nackter Brust, der seine Pfeife am Feuerbecken ansteckt.**
 Versteigerung in Haarlem am 24. April 1813 (?). (HdG.)
- 103. Vornehmer Alter, Gold wägend, in seinem Zimmer.** — Breit behandelt.
 Leinwand 78×62 cm.
 Versteigerung Reydon u. a. in Amsterdam am 5. April 1827 Nr. 4 (1,10 fl. an de Vries). (HdG.)
- 104. Ein Maler beim Portätmalen.**
 Holz 89×83 cm.
 Versteigerung in Amsterdam am 7. Sept. 1840 Nr. 78 (10,25 fl. an van Waay). (HdG.)
- 105. Sitzender Bauer mit Krug und Glas.** Auf dem Kopf rote Mütze; brauner Rock, grüne Ärmel. — Breughelartig.
 An der Tischplatte bezeichnet J. Backer.
 Holz $29 \times 22,5$ cm.
 Gegenstück zur folgenden Nr.
 Versteigerung C. Brück aus Cassel in Frankfurt a. M. am 16. Februar 1914 Nr. 1.
 — Emden-Hamburg u. a. in Berlin am 9. November 1915.
 — in Berlin am 3. Mai 1916 Nr. 36.
- 106. Stehender Bauer in rotem Gewand mit kleinem weissen Kragen; in der Linken Pfeife und Stangenglas.**
 Holz $20 \times 22,5$ cm.
 Gegenstück zur vorigen Nr.
 Versteigerung C. Brück aus Cassel in Frankfurt a. M. am 16. Februar 1914 Nr. 2.
 — Emden aus Hamburg u. a. in Berlin bei Lepcke am 9. November 1915.
 — bei Lepcke in Berlin am 3. Mai 1916 als Nr. 37.
- 107. MÄDCHEN MIT KRANZ.** — Abb. Taf. 15.
 Holz 48×37 cm.
 Gegenstück zu unserer Nr. 82.
 Monte di Pietà in Rom.
 Sammlung Morelli Nr. 166.
 Museum in Bergamo. Katalog 1912 Nr. 576.
- 108. Junge Frau im ausgeschnittenen Kleide.** Brustbild nach r., mit Perlen geschmückt, vor dunklem Grund.
 — Kopie als Original im Braunschweiger Landesmuseum. Katalog 1922 Nr. 283. Angekauft 1739. Salzdahlumer Katalog Nr. 121. $60 \times 50,5$ cm im Oval.

- 109. Junges Mädchen**, singend. Brustbild. So übermalt, dass nicht zu entscheiden ist, ob eigenhändig.
Holz 67×50 cm.
Gegenstück zu unserer Nr. 83.
Versteigerung J. D. Bosch in Haarlem am 10. Juni 1812 Nr. 47 (HdG.).
Im Schloss zu Bruchsal. (HdG.)
- 110. WEIBLICHER STUDIENKOPF.** Brustbild, nach l. in graubraunem Kleid mit weissem Einsatz. Frisches Inkarnat, grüngrauer Grund.
Bezeichnet l. u. (echt?) Backer.
Holz 66×48 cm (früher oval).
Gegenstück zu unserer Nr. 89.
— Radiert von A. Baader, ohne Oval und ohne die Signatur.
Wiederholung (Kopie?) Versteigerung Hölscher-Stumpf in Berlin am 7. Mai 1918 als Bildnis Hendrickjes.
1784 vom Hofmaler Brand erworben. — Früher irrtümlich als Bildnis der Schwester des Genter Bischofs W. v. d. Linde.
Ältere Pinakothek in München. Katalog 1922 Nr. 128.
- 111. Mädchen mit Rosen.** Dreiviertelfigur eines jungen Mädchens nach l. mit einem Strausse Rosen in der Hand. Hellgrauer Ton.
— Kopie (als eigenhändiges Werk) ehemals Sammlung Semeonoff-Tianschansky Nr. 16, jetzt im Vorrat der Eremitage in Petersburg. 78×63 cm.
- 112. Singende Frau mit Notenblatt in der Hand.**
— Kopie (als Original) im Museum in Schwerin: nach l. blickend und mit einer Hand den Takt schlagend. Schweriner Katalog 1882 Nr. 35. Schon seit 1792 in den Katalogen (zuerst „Rembrandt“; 1863 „F. Bol“).
- 113. Weiblicher Studienkopf.** — Abb. Taf. 21.
60×52 cm.
Kopie in Warschau, Museum, als „sign. Rembrandt 1633“. Erwähnt von W. Tatarkiewicz. Zeitschr. f. b. Kunst 1910.
Aus der Sammlung Viktor Petit-Vauxelles 1872 erworben durch das Städtische Museum in Tours. Katalog 1911 Nr. 392 als „Rembrandt zugeschrieben“.
- 114. Frauenkopf mit einer Feder.**
Inventar von Dirk Backer u. Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.
- 115. Brustbild einer Schäferin.**
Inventar der Witwe des Jürgen Ovens in Schleswig etwa 1690, Bellage Nr. 15 (36 Mark).
- 116. Eine Hirtin.**
Gegenstück zu unserer Nr. 100.
Versteigerung Dalens in Amsterdam am 25. April 1753, Nr. 150 (40 fl. an v. d. Stel zusammen mit unserer Nr. 100). (HdG.)
- 117. Schöne alte Frau, der von einem Jungen Weintrauben angeboten werden.** Rote Decke; vorn liegt ein Hund.
Leinwand 100×127 cm.
Versteigerung A. de Lange in Amsterdam am 12. Dezember 1803 Nr. 15. (HdG.)
- 118. Nonne mit Buch.** — Natürlich und treffend.
Leinwand 50×58 cm.
Versteigerung W. v. Heemskerck u. a. in Haarlem am 25. Mai 1809. (HdG.)

- 119. Weibliches Porträt als Hirtin mit schwerem Haar.**
Holz
Versteigerung Altrogge in Nymegen am 10. Juni 1812 Nr. 11. (HdG.)
- 120. Alte Spinnerin.** Sie dreht sich zum Beschauer um; „rasch gefertigt; viel Ausdruck“. Holz 32,5 × 46 cm.
Versteigerung Krüger in Hamburg am 1. September 1828.
- 121. Mädchen mit Blumen.**
„Rückseitlich vom Maler selbst bezeichnet.“
1890 auf der Ausstellung alter Kunstwerke aus Berliner Privatbesitz in der Akademie der Künste, damals im Besitz des Deutschen Kaisers.
- 122. Eine Frau mit Kopftuch.** Halbfigur, die r. Hand vor der Brust. Sie blickt nach l. o. Bezeichnet AB.
Leinwand 65 × 60 cm.
Versteigerung Pappelendam in Amsterdam am 11. Juni 1889 (47 fl.).
— im Dorotheum zu Wien am 19. November 1906 (1000 Kr.).
- 123. Frau mit Notenblatt in der Hand.**
Kopie von Pruyssenaer von 1812 existiert. (HdG.)
- 124. Ein nacktes Kind.**
Inventar des Tjerk Az. Backer in Amsterdam 1659.
- 125. Hirt und Hirtin mit Schafen.**
Inventar d. J. v. d. Bergh in Amsterdam am 29. September 1651. (HdG.)
- 126. Ein Hirt und eine Hirtin.**
Inventar des Tjerk Adriaensz Backer in Amsterdam 1659.
- 127. Hirt und Hirtin, sich Treue schwörend.**
Leinwand. Lebensgross.
Versteigerung Altrogge in Nymegen am 10. Juni 1812 Nr. 13. (HdG.)
- 128. Hirt und Hirtin im Gespräch** („von oder in der Art von Backer“).
130 × 112 cm.
Versteigerung Hoogers in Nymegen am 7. Juni 1816. (HdG.)
- 129. SELBSTBILDNIS.** — Abb. Taf. 34.
Bezeichnet r. u. JAB 1644.
Gegenstück zu u. Nr. 130.
Zeichnung u. Nr. 60.
Iconographia Batava 279^{II}. Bode glaubt (Rep. f. Kunstw. 1887) die gleichen Dargestellten wie auf Rembrandts (?) Liechtenstein-Porträts zu erkennen.
— Gestochen als Selbstporträt Breenbergs von Huquier.
Ausgestellt in Düsseldorf 1886, im Mauritshuis im Haag 1896; in der Porträtausstellung im Haag 1903 Nr. 1.
Sammlung Alex. Rive in Köln.
Seit 1895 in holländischem Privatbesitz.
Sammlung des † kgl. Gesandten Cremer in Sandpoort.
- 130. BILDNIS DER GATTIN BACKERS** (?). Nach l. gewandt, Halbfigur. Die R. trägt den Fächer, die erhobene L. ein Paar Handschuhe. Bräunlicher Gesamtton. — Taf. 34.
Gegenstück zu u. Nr. 129. Siehe die dortigen Angaben.

131. Selbstbildnis.

Inventar des Tjerk Adriaensz Backer in Amsterdam 1659.

132. Kopf des Claes Backer (* 1644), eines Neffen des Künstlers und Sohnes des Dirk Backer.

Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.

133. Dirk Backer (1612—1652), ein Stiefbruder des Künstlers.

Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.

134. Dirk Backer (1612—1652), ein Stiefbruder des Künstlers.

Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.

135. Sytje Backer, geb. Schellingwou, die Schwägerin des Künstlers.

Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.

136. Sytje Backer, geb. Schellingwou, die Schwägerin des Künstlers.

Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.

137. ELISABETH BAS. Von Rembrandt vollendet. — Abb. Taf. 26.

Leinwand 118×91,5 cm.

Hofstede de Groot, Rembrandt Nr. 622.

Rijkmuseum in Amsterdam, Kat. 1920 Nr. 2023 als Rembrandt (Bol?).

138. Adriaen Brouwer.

40×32,5 cm.

Iconographia Batava Nr. 1169.

Sammlung des Kurfürsten v. d. Pfalz im Jahre 1716.

138a. „Casambonus“.

Holz 61×50 cm.

Versteigerung v. d. Hall u. a. in Amsterdam am 27. April 1858 Nr. 4. (HdG.)

139. A. VAN GINDERDEUREN. Ein dunkelgekleideter, dicker Herr sitzt vor einer Säulengruppe mit roter Vorhangdraperie.

Lebensgrosse Kniefigur.

Bezeichnet mit dem Monogramm und datiert 1647.

Regentenzimmer der Occo-Stiftung in Amsterdam.

140. Bildnis des Johan le Gouche.

Erwähnt von Moes Icon. Bat. Nr. 2741.

Sammlung Jhr. Gevers in Marquette bei Beverwyck.

141. Jac. de Graeff. Ohne Vornamen des Meisters.

1709 im Nachlass des Barons P. de Graeff in Amsterdam.

142. Pieter de Graeff. Ohne Vornamen des Meisters.

1709 im Nachlass des Barons P. de Graeff in Amsterdam.

143. GEERTRUIDA HASSELAER, die Gemahlin des Corn. Werkhoven. In Halbfigur in rotem Mantel mit aufgerafftem gelbem Gewande vor einem Vorhang.

Iconographia Batava Nr. 3251.

Gestochen von J. Lutma d. J.

Alter Besitz der Verwandten der Dargestellten.

Sammlung Jhr. Huydecoper van Maarseveen in Zeist bei Utrecht.

144. EINE SCHWESTER (?) DER GEERTRUIDA HASSELAER. Halbfigur mit reicher Draperie.

Alter Besitz der Verwandten der Dargestellten.

Sammlung Jhr. Huydecoper van Maarseveen in Zeist bei Utrecht.

- 145. DER BÜRGERMEISTER GERARD HASSELAER** (?) (1620—1673). — Abb. Taf. 38.
 Iconographia Batava Nr. 3261.
 Alter Besitz der Verwandten des Dargestellten.
 Ausgestellt in Amsterdam 1925.
 Sammlung Jhr. Huydecoper van Maarseveen in Zeist bei Utrecht.
- 146. Christina Hooft** (1621—1680), Gattin des C. Burch.
 Besungen von J. Vos in „Alle de gedichten . . .“ Amsterdam 1662, Ged. 188.
 Erwähnt von Moes Iconographia Batava Nr. 3646.
- 147. BÜRGERMEISTER HENRICK HOOFT** (?) (1617—1678). Brustbild, barhäuptig mit blonden Locken. Die R. hält den kupferbraunen Mantel vor der Brust.
 Ausgestellt in Amsterdam 1925 als Bol.
 Sammlung Jhr. J. Hooft Graafland in Utrecht.
- 148. Der Maler und Mennonitenprediger Lambert Jacobsz.**
 Nachlass-Inventar des Lambert Jacobsz 1637 Nr. 24.
- 149. Der Maler Jakob Jordaens.**
 Versteigerung in London am 20. November 1869 Nr. 104. (HdG.)
- 150. HERMANN DIRCKSZ VAN DE KOLCK.** — Abb. Taf. 25.
 Rechts auf einem Schriftblatt der Name des Dargestellten und Ae . . . s 74 A° 1636 (?).
 Leinwand 106×84.
 Bestimmung auf Backer von Oldenbourg, Th. de K.'s Tätigkeit als Maler, Leipzig 1911.
 Erworben von le Roy Fr., Brüssel, als Th. de Keyzer von der
 Gemälde-Galerie in Brüssel, Katalog 1922, Nr. 249 als Th. de Keyzer.
- 151. DER GOLDSCHMIED JAN LUTMA** (1588—1669). — Abb. Taf. 29.
 Bezeichnet rechts JAB.
 Leinwand 91×71 cm, oval.
 Gegenstück zu u. Nr. 156.
 Erwähnt von C. Hofstede de Groot im Groningischen Volksalmanach 1895; von Moes, Iconographia Batava Nr. 6467.
 Ausgestellt im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. etwa 1920; in Amsterdam 1925.
 Nachlass-Inventar Lutmas des Jüngeren, aufgenommen 30. November 1689 in Amsterdam.
 Vielleicht die beiden „ovalen Porträts,“ die im Nachlass-Inventar des Abr. Calraet in Dordrecht vorkommen, 1729.
 Versteigerung de la Court v. d. Voort u. a. in Amsterdam am 26. Aug. 1772 Nr. 173 (an Yver für v. d. Marck).
 — J. v. d. Mark aus Leiden in Amsterdam am 25. August 1773 als Porträt des A. v. Vlanen.
 Sammlung des Grafen Mnischek in Paris.
 — de Ridder in Kronberg, T.
 Kunsthandlung Kleinberger in Paris.
 2. Juni 1924 in Paris mit der Sammlung de Ridder versteigert.
 Im Kunsthandel in Amsterdam.
- 152. DER HOLLÄNDISCHE KONSUL IN MARSEILLE DAVID MARTENS** (1605—1665).
 Brustbild mit Spitzenkragen. In dunklem Ton, sorgfältig gemaltes grauschwarzes Gewand.
 Bezeichnet JAB 16. 7.

- Leinwand 70 × 60 cm.
 Iconographia Batava Nr. 4840.
 Alter Besitz der Nachkommen des Dargestellten.
 Jhr. Mr. Martens van Sevenhoven in Utrecht.
- 153. Bildnis der Wyntje van Neck.**
 Erwähnt von Moes Ikon. Bat. 2834.
 Sammlung Jhr. Gevers in Leeuwenhorst bei Noordwijck.
- 154. Der Arzt Vopiscus Fortunatus Plempius (1601—1671).** Brustbild fast von vorn.
 Dunkler, mit Schnüren besetzter Rock. Volles Gesicht. Aufgedrehter Schnurrbart
 und kleiner Kinnbart.
 Gestochen von Th. Mattham mit lateinischem Gedicht und der Aufschrift: Vopiscus
 Fortunatus Plempius Amstelredamensis Medicinae Doctor et Professor in Akademia
 Lovanensi. A° 1643. Aetat. 42.
 Ein ähnliches Porträt früher in der Sammlung Widener in Philadelphia als Bol (?);
 freie Kopie nach dem Stich?
- 155. Ein Angehöriger der Familie Reiniers.**
 1903 auf der Porträtausstellung im Haag Nr. 55. Damals im Besitz Mr. J. v. d. Kastelee.
 Mit der Sammlung „J. v. D.“ in Amsterdam später versteigert.
 Nach Hofstede de Groot unsicher; am ehesten den Spätwerken Backers zu vergleichen.
- 156. MAYKEN ROLANDSDR., GATTIN DES JAN LUTMA.** — Abb. Taf. 29.
 Leinwand 91 × 71 cm oval.
 Gegenstück zu Nr. 151, vgl. die dortigen Angaben.
 Iconographia Batava Nr. 6468.
 Zeichnung hierzu u. Nr. 67.
- 157. Admiral de Ruyter.**
 Iconographia Batava Nr. 6661, 28.
 Sammlung Frd. Willem van Loon in Amsterdam 1708.
- 158. Admiral Tromp.**
 Iconographia Batava Nr. 8094.
 Sammlung Frd. Willem van Loon in Amsterdam 1708.
- 159. DER REMONSTRANTENPREDIGER JOHANNES UYTENBOGAERT (1557—1644).**
 Abb. Taf. 24.
 Bezeichnet r. ob.: J. Backer A° 1635.
 Leinwand 122,5 × 98 cm.
 Iconographia Batava Nr. 9271, 12.
 Gestochen von Joh. de Visscher im Ausschnitt ohne Malerangabe mit einem Gedicht
 von Brandt. Von diesem Stich existieren Kopien geringerer Stecher.
 Alte Kopie (nur der Kopf) in der Akad. Bibliothek zu Leiden (50 × 64 cm); eine
 zweite (Brustbild, Lwd. 65 × 52 cm) im Haager Kunsthandel (1924).
 Ausgestellt in Amsterdam 1906 (Rembrandt-300-Jahr-Ausstellung).
 Remonstrantenkirche, Vorsteherzimmer, in Amsterdam.
- 160. DER HOLLÄNDISCHE KONSUL IN MARSEILLE ABRAHAM VELTERS (1603—1690).**
 Abb. Taf. 9.
 Bezeichnet r. o.: JAB.
 Leinwand 66 × 58 cm.

Iconographia Batava Nr. 8330.

Ausgestellt im Haag 1890 Nr 2.

Alter Familienbesitz der Verwandten des Dargestellten, früher in Utrecht, jetzt Sammlung Mr. Crommelin im Haag.

- 161. Maria Tesselschade Visscher** (1594—1649). In jüngeren Jahren mit Haube und Radkragen, ohne Hände, Brustbild. — Nach dem Stich nicht beurteilbar.

Gemalt vor 1642, da sie damals das l. Auge verlor.

Iconographia Batava Nr. 8544, 1.

Gestochen von P. H. L. v. d. Meulen für J. Scheltema: Anna en Maria Tesselschade Visscher, Amsterdam 1808. Damals

Sammlung J. Scheltema, der das unsignierte Bild Backer zuschrieb.

Versteigerung Scheltema in Utrecht am 22. März 1836.

- 162. DER RECHTSGELEHRTE FRANÇOIS DE VROUDE** (geb. 1567). — Abb. Taf. 28.

Bezeichnet l. o.: JAB 1648, rechts: Aet. 76.

Leinwand 110 × 94 cm.

Iconographia Batava Nr. 8752.

Erworben 1873 in Wien vom

Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, Katalog 1911 Nr. 810 B.

- 163. Der Mennonitenprediger Reyner Wybrandsz Wybma** (geb. 1573). Vor dem mit Büchern bedeckten Arbeitstisch sitzt l., nach r. gewandt, der vollbärtige Gelehrte. Kniebild. Die L. hält das Glas.

Gestochen von S. Savery mit Beischrift „Jacob a. de Backer pinx“.

Iconographia Batava Nr. 9299.

- 164. Bildnis eines alten Mannes.**

114 × 93 cm.

Städtisches Museum in Aix (Provence). Katalog 1900 Nr. 226. (HdG.)

- 165. BILDNIS EINES JÜNGEREN MANNES.** Halbfigur eines Mannes mit vollem Gesicht, Locken und einem Federbarett. In der L. scheint er einen Stock zu tragen. Beigefarbener Mantel. — Sehr breit behandelt.

Bezeichnet links JAB.

Leinwand 85 × 68,5 cm.

Iconographia Batava Nr. 279.

Erworben 1740 für die Gemäldegalerie in Salzdahlum; Inventar von 1744 als Selbstbildnis Backers, Nr. 23. Später als Selbstbildnis Adriaen Backers.

Landesmuseum in Braunschweig. Katalog 1922 Nr. 282. „

- 166. BILDNIS EINES MANNES.** Brustbild nach l. mit übergeschlagenem rotem Mantel, der von der R. gehalten wird. Volles Lockenhaar. Goldene Kette. Grünlicher Grund. Holz 71,5 × 61,5 cm.

Erworben in Brüssel 1888 aus der Sammlung Hollender als F. Bol, später zeitweilig als Jac. Lois.

Königliche Gemälde-Galerie Mauritshuis im Haag. Kat. 1920 Nr. 543.

- 167. BILDNIS EINES VORNEHMEN KNABEN.** — Abb. Taf. 8.

Bezeichnet rechts unten J de backer 1634.

Leinwand 94 × 71 cm oval.

Vielleicht Gegenstück zu u. Nr. 204.

- Sammlung Steengracht.
 Versteigerung Steengracht in Paris am 9. Juni 1913 (76 000 fr. an Frau Rose). Von dieser
 geschenkt an die
 Königliche Gemälde-Galerie Mauritshuis im Haag. Kat. 1920 Nr. 747.
- 168. BILDNIS EINES VORNEHMEN HERRN.** — Abb. Taf. 38.
 Bezeichnet rechts auf der Steinbrüstung JAB.
 Leinwand 123 × 99 cm.
 Vielleicht Gegenstück zu unserer Nr. 221,
 Versteigerung Graf Brabeck u. a. in Hannover am 31. Oktober 1859 Nr. 5.
 Sammlung Soeder in Hannover.
 — Laporte in Hannover.
 Sammlung Konsul Siecke in Hannover.
- 169. Bildnis eines Herrn,** mit Spitzbart, in dunklem Anzug mit hohem Faltenkragen, die
 Rechte liegt, einen grauen Handschuh haltend, vor der Brust. Brustbild, nach r.
 gewandt.
 Leinwand 85 × 65 cm.
 Schenkung Max Michaelis, abgeb. in dem Katalog der Ausstellung in London, Grosvenor
 Gallery 1913, T. 39, als „Verspronk“ an das
 Museum der Südafrikanischen Union in Kapstadt.
- 170. BILDNIS EINES GELEHRTEN.** Leicht nach r. gewandt, Kniestück. L. auf einem Tisch
 ein Buch. Der ältere bärtige Mann in dunklem Gewande mit weissem Faltenkragen
 hat die L. vor der Brust. Die R. hält die Feder.
 Leinwand 117 × 91 cm.
 Ausgestellt Frankfurter Kunstmesse 1920.
 Versteigerung in Amsterdam am 6. August 1810 Nr. 6 (17 fl. an Yver).
 — Denant in Berlin am 27. Oktober 1903.
 — in Berlin am 25. November 1919 (30 000 Mark).
 Kunsthandlung Julius Böhler in München (verkauft).
- 171. Bildnis eines Mannes.**
 Gegenstück zu unserer Nr. 206.
 Lange Rembrandt zugeschrieben.
 Erwähnt von Bredius in Le Musée Royal de la Haye 1895, S. 5. Damals in der
 Sammlung Kraft in Paris.
- 172. Bildnis eines älteren Mannes** mit grauem Haupt- und Barthaar. Er ist halb nach l.
 gewendet und hält in den vor der Brust befindlichen Händen die Handschuhe.
 Weisses Faltenkragen.
 Rückseitig bezeichnet: F (= J?) de Backer. P. (Wahrscheinlich Kopie einer ursprüng-
 lichen Signatur.)
 Leinwand 89,5 × 72,5 cm.
 Gemäldegalerie des Stiftes Strahov bei Prag. (Hinweis E.-F. Majer-Kym.)
- 173. BILDNIS EINES HERRN MIT SPITZBART.** Brustbild nach r. in bräunlichem Ton.
 Rötlichbrauner Bart, dunklere Haare. — Wohl kaum derselbe Dargestellte wie der
 Musiker der Sammlg. Clark in Newyork (Rembrandt), wie der Katalog will.
 Bezeichnet JAB.
 Holz 71,5 × 59 cm.

- Gegenstück zu unserer Nr. 203.
Erworben 1865.
Museum Boymans in Rotterdam. Katalog 1921 Nr. 4. — Bis 1905 als Adriaen Backer.
- 174. Bildnis eines älteren Herrn.** Brustbild.
Leinwand 68×56 cm.
Mannheimer Galerie.
Gemälde-Galerie in Schleissheim. Katalog 1914 Nr. 3793.
- 175. Ein männliches Bildnis.**
Leinwand 102,5×87,5 cm.
Gegenstück zu u. Nr. 209.
Versteigerung Slupwijck in Amsterdam am 20. April 1803 Nr. 16 (350 fl. mit dem Gegenstück zusammen). (HdG.)
- 176. Ein männliches Bildnis.**
Holz 80×60,5 cm.
Gegenstück zu u. Nr. 210.
Versteigerung Engelberts-Tersteeg in Amsterdam am 13. Juni 1808 Nr. 26 (mit unserer Nr. 210 an Simons für 18 fl.).
— in Amsterdam am 23. August 1808 Nr. 28 (an D. Maykel für 5 fl.). (HdG.)
- 177. Männliches Bildnis.**
Leinwand 63×53 cm.
Versteigerung Bernhard in Amsterdam am 24. November 1834. (HdG.)
- 178. Männliches Bildnis,** vornehm gekleidet. „Von oder in der Art von Backer.“
Holz 120×90 cm.
Gegenstück zu u. Nr. 213.
Versteigerung Bogaertz aus Breda am 27. April 1840, Anhang Nr. 225 (mit unserer Nr. 213 an Roos für 75 fl.). (HdG.)
- 179. Männliches Porträt,** vornehm gekleidet, „von Backer oder in seiner Art.“
Holz 88×35 cm.
Versteigerung Töpfer in Amsterdam am 16. November 1841 Nr. 122 (an Philip für 6,75 fl.).
- 180. Männliches Bildnis,** vornehm.
Holz 75×60 cm.
Vielleicht Gegenstück zu unserer Nr. 199.
Versteigerung Cleef in Amsterdam am 15. Mai 1860 Nr. 4 (an Roos). (HdG.)
— in Amsterdam am 21. August 1860 Nr. 1. (HdG.)
- 181. Männliches Bildnis.**
Leinwand 76×63 cm.
Vielleicht Gegenstück zu unserer Nr. 195.
Versteigerung in Amsterdam am 12. Dezember 1865. (HdG.)
- 182. Männliches Porträt,** dunkelbraune lange Haare, kurzer Gesichts- und Schnurrbart. Fast von vorn gesehen, in Schwarz mit flachem weissem Kragen. In rot bezogenem Lehnstuhl mit der Rechten den Hut und die Falten des übergeschlagenen Mantels haltend.
Leinwand 84×70 cm.
Gegenstück zu unserer Nr. 218.
Versteigerung Freund in Amsterdam am 20. Februar 1906 Nr. 4. (HdG.)

- 183. Bildnis eines Gelehrten.** Kniebild von vorn gesehen. Er sitzt, mit Spitzbart, eine Kalotte auf dem Kopf, im Stuhl, blättert mit der L. in einem Buche und macht mit der R. eine erklärende Bewegung nach r.
Leinwand 91×72 cm.
Versteigerung in Berlin am 30. Oktober 1906 Nr. 76.
- 184. Männliches Bildnis,** in dunkler Seide; goldene Kette, schwarzer Hut.
Holz 65×55 cm.
Versteigerung Dering in London am 16. Dezember 1911. (HdG.)
- 185. Männliches Bildnis** in Schwarz.
72×59 cm.
Vielleicht Gegenstück zu unserer Nr. 225.
Versteigerung E. Gunn u. a. in London am 26. April 1912.
- 186. Männliches Bildnis** in Grau mit silbergeschmücktem Halstuch. Schwarzer Hut mit Juwelen und Federn.
Holz 59×49 cm.
Versteigerung Snagge u. a. in London am 24. April 1914 Nr. 107. (HdG.)
- 187. Bildnis eines älteren Herrn,** die Feder in der Hand, mit goldener Halskette an rotbedecktem Tische.
89×73 cm.
Versteigerung Blakeslee in London am 21. April 1915 Nr. 73 (an Welsh). (HdG.)
- 188. Männlicher Porträtkopf** in Schwarz mit weisser Halskrause.
Holz 50×46 cm.
Versteigerung in London am 26. Juni 1918 Nr. 10.
- 189. Männliches Porträt** in Schwarz mit weisser Halskrause.
Holz 46×41 cm.
Versteigerung Rev. Taylor u. a. in London am 4. August 1918 Nr. 158.
- 190. Männliches Porträt.**
Leinwand 112×85 cm.
Versteigerung in Brüssel am 28. Februar 1920 Nr. 2. (HdG.)
- 191. BILDNIS EINES GEISTLICHEN.** — Abb. Taf. 27.
Leinwand 71×62 cm.
Versteigerung Gilbert de Poulton-Nicholson in Berlin am 8. April 1924 (2700 Mark).
- 192. Männliches Brustbild** nach l., dunkles Gewand, reiches Haupthaar, die L. vor der Brust.
— Gestochen von T. Matham mit der Devise „Semper Victor“, einem lateinischen Spruche und dem Wappen der Familie van Dalen. — Auf dem Berliner Exemplar des Stiches steht von älterer Hand: Victor Giselinus natus Santfordiae prope Brügan 1543 denatus 1599 Medicus philosophus Poeta.
- 193. BILDNIS EINER ÄLTEREN FRAU.** — Abb. Taf. 25.
Leinwand 111×99 cm.
Erwähnt in Burlington Magazine II, S. 55, 1903 als Verspronck.
1880 erworben bei Jul. Hensmann in Löwen als Fr. Hals. Später „Unbek. Holl. d. 17. Jahrh.; Verspronck?“
Königliches Museum der schönen Künste in Antwerpen. Kat. 1920 Nr. 628.
- 194. BILDNIS EINER ÄLTEREN FRAU.** — Abb. Taf. 27.
Bezeichnet AB.
82×66 cm.

Eine Wiederholung, scheinbar besser erhalten als das Original, im Museum Lasienski in Warschau Kat. 1895 Nr. 1 als Bol (Lwd. 83×68 cm; die angebliche Signatur F. Bol von Hofstede de Groot, der hier ebenfalls mehr Verwandtschaft mit Backer sah, nicht vorgefunden). — (Hinweis H. Schneider.)

Sammlung Baron v. Brunow in Polen.

Sammlung Sarasin in Basel.

- 195. BILDNIS EINER ALTEN DAME.** — Abb. Taf. 26. Dieselbe Frau von Rembrandt (Backer?) in der Sammlung Havemeyer, Philadelphia. Leinwand 77×64 cm.

Vielleicht Gegenstück zu unserer Nr. 181.

Sammlung Lord Haldon.

Kunsthändler Ch. Sedelmeyer in Paris (1898).

Sammlung Thiem in San Remo, die 1904 erworben wurde vom

Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Katalog 1911 Nr. 1640.

- 196. FRAUENPORTRÄT IN GANZER FIGUR.** — Abb. Taf. 16. Dieselbe Dargestellte wie unsere Nr. 198.

Leinwand 163×115 cm.

Im Katalog von 1820 als „v. Dyck, Bildnis einer Frau aus der Familie v. Copet“.

Katalog 1872: v. d. Helst. Nach Bode, Repertor. f. Kw., III, 317: Bol. Von Hofstede de Groot auf Backer bestimmt.

Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Katalog 1914 Nr. 254.

- 197. BILDNIS EINER JUNGEN FRAU.** — Abb. Taf. 37.

Bezeichnet links oben (echt?) JAB.

Leinwand 67,5×60,5 cm.

Radiert von A. Riedel (mit der Signatur), nach Wurzbach „als Brouwer“ (das Blatt liegt in der Albertina in Wien als „nach Bol“).

Kopie als „nach Lievens“ (Lwd. 55×46) in der Verst. Oosterley sen. in Hamburg am 16. April 1919 Nr. 14.

Im Inventar 1722 als: Unbekanntes Original aus Polen. Seit 1812 als Backer.

Gemälde-Galerie in Dresden. Katalog 1912 Nr. 1584.

- 198. FRAUENBILDNIS.** Dieselbe Dargestellte in höherem Alter wie u. Nr. 196. — Abb. Taf. 16. 107×76 cm.

Ausgestellt 1891 in Kopenhagen als Jordaens, Nr. 28.

Seit 1785 in der

Sammlung Baron Reedtz-Thott in Gaunø, Dänemark. Kat. 1914 Nr. 7.

- 199. Bildnis einer lesenden alten Frau.** Sie sitzt nach l. an einem Tische und liest durch ein Vergrößerungsglas in einem Buche. Schwarze Haube, grosser einfacher Kragen. Kniebild. Nach Hofstede de Groot: Maes.

Holz 76,5×61,5 cm.

Vielleicht Gegenstück zu unserer Nr. 180.

Radiert von Zilcken, Oud en Nieuws 1899.

Erwähnt von Lafenestre u. Richtenberger „La Hollande“ S. 168 („Maes oder Backer“) und von Moes „Oud en Nieuws“ 1899, der das Bild 1889 in Tilburg entdeckt hatte und daher dem Renesse zuschrieb.

Ausgestellt 1890 im Haag, 1894 in Utrecht.

Versteigerung in Amsterdam am 12. September 1904 als Maes.

Sammlung Dr. v. d. Burg im Haag, Nr. 22 (verkauft).

- 200. BILDNIS EINER ALTEN DAME.** — Abb. Taf. 28.
Falsch bezeichnet: Rembrandt Aetat 69. Echte Bezeichnung vielleicht vorhanden.
Leinwand 119×95 cm.
Früher Rembrandt zugeschrieben.
Wallace-Sammlung in London. Katalog 1920 Nr. 89.
- 201. BILDNIS EINES KLEINEN MÄDCHENS.** — Abb. Taf. 9.
Leinwand 83,8×75 cm.
Privatbesitz in England.
Kunsthändler Th. Agnew & Sohn in London.
- 202. BILDNIS EINER DAME.** Halbfigur ein wenig nach l. Die R. hält das zu reicher Draperie aufgebauschte Gewand, die L. ist emporgehoben.
Bezeichnet mit dem Monogramm.
Leinwand.
Kunsthändler Ward in London (verkauft).
- 203. Weibliches Bildnis.** Brustbild vor grauem Grund. Das Kleid ist schwarz, Schulterkragen und Haube weiss. Grünlich-brauner Hintergrund. Sehr schlecht erhalten.
Holz 69×57 cm.
Gegenstück zu unserer Nr. 173.
Sammlung Schallehn in Lübeck.
1893 angekauft für die Gemälde-Galerie im Dom-Museum zu Lübeck. Katalog 1908 Nr. 161.
Museum für Kunst- u. Kulturgeschichte in Lübeck, ungedruckter Katalog 1924 Nr. 161.
- 204. BILDNIS EINES MÄDCHENS.** Kniebild. Dunkles Kleid, grosser weisser Halskragen, kleine weisse Haube, die R. vor dem Körper erhoben, in der L. einen hellen gestickten Handschuh.
Oval.
Vielleicht Gegenstück zu unserer Nr. 167.
Sammlung Sir William van Horne jr. in Montreal. (HdG.)
- 205. Bildnis einer Dame.**
Sammlung Niesewand in Mühlheim (verkauft). (HdG.)
- 206. Bildnis einer Frau.**
Gegenstück zu unserer Nr. 171.
Lange Rembrandt zugeschrieben.
Erwähnt in „Le Musée Royal de la Haye“ 1895, S. 5 von Bredius, damals in der Sammlung Kraft in Paris.
- 207. BILDNIS EINES KLEINEN MÄDCHENS.** Brustbild nach r., grünlicher Ton. — Ein Auge retuschiert.
Bezeichnet JAB.
Holz
Vielleicht Versteigerung Graf Arundel, 26. September 1684 in Amsterdam, Nr. 41 (25 fl.).
Sammlung des Fürsten Kaunitz in Wien.
— v. Adamowitsch in Wien.
Sammlung Reisinger in Wien-Dornbach (wohl verkauft).
Jakob Adriaensz Backer 7

208. Eine alte Frau.

Holz $75 \times 52,5$ cm.

Versteigerung Ploos van Amstel in Amsterdam am 3. März 1800 Nr. 64 (für 7,15 fl. an v. d. Schley). (HdG.)

209. Ein weibliches Porträt.

Leinwand $102,5 \times 87,5$ cm.

Gegenstück zu u. Nr. 175.

Versteigerung Slupwijk in Amsterdam am 20. April 1803 Nr. 16 (350 fl. mit unserer Nr. 175 zusammen). (HdG.)

210. Ein weibliches Bildnis.

Holz $80 \times 60,5$ cm.

Gegenstück zu u. Nr. 176.

Versteigerung Engelberts-Tersteeg in Amsterdam am 13. Juni 1808, Nr. 26 (mit unserer Nr. 176 an Simons für 18 fl.).

— in Amsterdam am 23. August 1808 Nr. 29 (mit unserer Nr. 176 an D. Maykel für 5 fl.). (HdG.)

211. Junge vornehme Frau, delikat.

Leinwand $82,5 \times 65$ cm.

Versteigerung in Amsterdam am 6. August 1810 Nr. 7 (für 11 fl. an v. Dyl). (HdG.)

212. Weibliches Bildnis.

Holz 120×78 cm.

Versteigerung in Amsterdam am 19. Juli 1826. (HdG.)

213. Ein weibliches Bildnis. „Von oder in der Art von Backer“.

Holz 120×90 cm.

Gegenstück zu unserer Nr. 178.

Versteigerung Bogaerts aus Breda (Anhang) in Amsterdam am 27. April 1840 Nr. 225 (mit unserer Nr. 178 für 7,75 fl. an Roos). (HdG.)

214. Eine junge Dame.

Holz 84×62 cm.

Versteigerung aus dem Besitze König Wilhelms II. im Haag am 9. September 1851 Nr. 62 (an Einthoven für 16 fl.). (HdG.)

215. Bildnis eines jungen Mädchens, Brustbild, den linken Arm nach vorn streckend.

Lange schwarze Locken, schwarzes Mieder mit weissen Bändern.

Leinwand 65×50 cm, oval gerahmt.

Nr. 291 des Katalogs von 1857 der Schönbornschen Sammlung.

Versteigerung Graf Schönborn-Pommersfelden in Paris am 17. Mai 1867 Nr. 2. (HdG.)

16. Bildnis einer Frau. Halbfigur, leicht nach l. gewandt, die Hände ineinandergelegt, mit weisser, herabhängender Haube und grossem Spitzenkragen.

Versteigerung Viardos in Paris am 27. Juni 1910 Nr. 5 als Bol. (Wohl nur eine Kopie.) Kunsthandel in Wien.

Beschrieben nach einer Photographie im Wiener Staatsmuseum. (Hinweis O. Benesch.)

217. Bildnis einer jungen Dame. Brustbild, fast von vorn, mit braunen Locken, ausgeschnittenem Mieder von rotem Satin und Perlketten um den Hals und im Haar.

Holz 53×151 cm (?).

Versteigerung in Amsterdam am 27. Juli 1905 Nr. 34.

- 218. Weibliches Porträt**, in Schwarz; kurze, spitzenbesetzte Ärmel. Ohringe.
Leinwand 84×70 cm.
Gegenstück zu unserer Nr. 182.
Versteigerung Freund in Amsterdam am 20. Februar 1906 Nr. 4. (HdG.)
- 219. Bildnis einer Frau.** Brustbild, nach halblinks gewandt. Weisse Haube, weiter Kragen.
Holz 70×55 cm.
Versteigerung Iwan Schtschukin aus Paris in Berlin am 9. April 1907 Nr. 3.
- 220. Weibliches Bildnis**, vornehm gekleidete junge Dame.
Holz 78×58 cm, oval.
Versteigerung Weustenbergh in Berlin am 27. November 1908. (HdG.)
- 221. Weibliches Bildnis**, Kniestück. In schwarzem, mit weissem Tüll verziertem Kleide.
Untergewand weiss mit Gold. R. Hand mit Lorgnon auf der Stuhllehne. Hintergrund roter Vorhang.
Leinwand 122×105 cm.
Vielleicht Gegenstück zu unserer Nr. 168.
Versteigerung in Amsterdam am 26. April 1910. (HdG.)
- 222. Frauenkopf**, grünes Kleid.
Holz 30×23 cm.
Versteigerung A. Kay in London am 11. Mai 1911. (HdG.)
- 223. Bildnis einer Dame mit Fächer.** Brustbild nach l. im Mantel mit reichem Perlen-
schmuck. Im Haar eine Feder; die l. hält den Fächer.
Bezeichnet „A. Backer“ (wahrscheinlich J.A. Backer).
Leinwand 70×57 cm.
Versteigerung Fischhoff in Paris am 15. Juni 1913 Nr. 48.
- 224. Weibliches Bildnis.** Ältere vornehme Frau, schwarzes Kleid mit Tülleinsatz. Schwarzes
Kopftuch.
Leinwand 60×48 cm.
Versteigerung in Köln am 15. Dezember 1913. (HdG.)
- 225. Weibliches Bildnis.** Schwarzes Kleid, weisse Halskrause und Haube; mit Buch.
Holz 72×58 cm.
Vielleicht Gegenstück zu u. Nr. 185.
Versteigerung Powys-Keck u. a. in London am 20. Februar 1914 Nr. 76. (HdG.)
- 226. Eine Dame, lesend.**
Holz $61,3 \times 53,8$.
Versteigerung in London am 11. April 1924 Nr. 76.
- 227. Bildnis eines jungen Mädchens.**
Aquarell-Kopie von J. P. de Frey 1787, $31 \times 31,5$ cm. Früher in Berlin Sammlung
Jhr. Gevers. (HdG.)
- 228. Junge Dame „in altholländischem Kostüm“.**
Kopie (Zeichnung) von J. P. de Frey auf einer Versteigerung 1828.
- 229. Vornehmes Porträt** mit Buch.
 125×70 cm.
Versteigerung in Amsterdam am 4. Juli 1766, Anhang Nr. 23. (HdG.)
- 230. Porträt.**
 $22,5 \times 20$ cm.
Versteigerung v. d. Stel in Amsterdam am 25. Sept. 1781 (1 fl. an v. d. Schley). (HdG.)

- 231. DIE VORSTEHERINNEN DES BÜRGERWAISENHAUSES.** Die Namen der Dargestellten sind von l. nach r.: Dientwertje Bicker (1584—1641, Reg. seit 1624), Annetje Backer (1572—1639, Reg. seit 1626), Aecht Oetgens (1566—1639, Reg. seit 1615) und Aefgen Francken (1572—1651, Reg. seit 1631), alle Witwen. — Abb. Taf. 14.
Bezeichnet r. über der Tür JA. Backer.
Leinwand 230×268 cm.
Eine Kopie (Bleistiftzeichnung) von Dilhof in der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot im Haag.
Ausgestellt in Amsterdam 1925 Nr. 554.
Bürgerwaisenhaus in Amsterdam.
- 232. DIE KOMPAGNIE DES KAPT. CORNELIS DE GRAEF.** Die Namen der Dargestellten sind: Corn. de Graef, Kpt.; Hendr. Laurentze, Leutn.; Joach. Js. Schepemaker, Fähnr.; Teunis Js. Visch, Jan. Gz. van Leeuwarden, Marten Canter, Hans v. d. Elst, Warnar Wiggertsen, Adam Gerritzsen, Hendr. Janzen, Hendr. Rijkzen, Elias de Haesz, Corn. Cz. Karseboom, Bar. van Bruyninch-Winkel, Will. Js. van Middelum, Hendr. Pauwels, Jan Gz. Parijs, Gerrit Brauningk Koekebacker, Hendr. Az. de Keyzer, Jan. Jz. Lantsman, Will. Jz. Buys, Jan Ez. van Heerden, Jan Ez. Mattijs. — Abb. Taf. 32.
Bezeichnet rechts an der Brüstung JAB 1642.
Leinwand 358×497 cm.
Erwähnt von Schaep 1653; von Scheltema 1879 als Nr. 8 (die Namen verwechselt mit denen von Scheltema Nr. 4); von Delcourt u. Six in Oud Holland 1903.
Eine Kopie von Gerrit Lundens, durch Hinzufügung zweier Knaben verändert, ehemals in der Sammlung Achenbach in Düsseldorf (erwähnt von Meyer, Künstler-Lexikon) war auf der Versteigerung in Berlin am 17. November 1910 als „nach v. d. Helst, mit Helsts Namen bezeichnet“, Holz 85×122 cm (Mitt.: W. Huber).
1642 im Saal der Cloveniersdoelen in Amsterdam aufgehängt.
Ausgestellt in Amsterdam 1925.
Rathaus in Amsterdam.
- 233. DIE VORSTEHER DES „HAUSARMENHAUSES AUF DER NEUEN SEITE“ (NIEUWE-ZIJDS-HUISZITTENHUIS).** Die Namen der Dargestellten sind: Lucas Pietersz Conijn, Johan Steur, Rombart Kemp, Claes van Lith, Cornelis Metsue und Isaac Commelijn. Taf. 39.
Bezeichnet unten rechts: J A Backer.
Leinwand 272×312 cm.
Hierzu Zeichnung u. Nr. 94.
Aus dem Nieuwe Zijds-Huiszittenhuis.
Als Leihgabe der Stadt Amsterdam seit 1885 im
Rijksmuseum in Amsterdam. Katalog 1920 Nr. 399.
- 234. Die Korporalschaft des Hendrick Dzn. Spiegel.**
Erwähnt von Delcourt u. Six in Oud Holl. XXI, 1903.*)
1638 in den Cloveniersdoelen aufgehängt, von wo es spurlos verschwunden ist.

*) Die dort geäußerte Ansicht, das kleine Schützenstück der National Gallery in London, Kat. Nr. 1343 (holländ. Schule), hänge mit diesem verlorenen Backerbilde zusammen, trifft nicht zu. Jenes, früher im Museum in Chester befindliche Bild ist vielmehr wahrscheinlich ein verworfener Entwurf Flincks für sein Friedensfest von 1648 (Rijks-Mus. Nr. 925).

235. Familienbildnis.

Ein stehender Mann, neben ihm seine sitzende Frau und ein Kind.

Versteigerung in Amsterdam am 6. Juli 1829 Nr. 8 (für 3,5 fl. an D. Koster). (HdG.)

236. Eine Landschaft. Auf einer Höhe ein Bauernhaus, im Hintergrunde ein kleines Häuschen („auf der Ecke eine Garderobe“?), vorn zwei Männer; der eine weist in die Landschaft.

Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 43.

237. Eine Landschaft, Kopie nach Poelenburg. Eine italienische Herberge im Hintergrunde.

Unterhalb einiger Figuren und Tiere treibt ein Mann seinen Esel von hinten herbei.
Holz; ziemlich klein.

Inventar des Lambert Jakobsz 1637 Nr. 53.

238. Bauerngehöft „von van Backer, ähnlich Sal. v. Ruysdael“.

Versteigerung in Wien am 23. November 1869.

239. Zwei Fruchtstilleben.

Inventar des Tjerk Az. Backer in Amsterdam 1659.

FÄLSCHLICH BACKER ZUGESCHRIEBENE GEMÄLDE*)

1. ***Darstellung Christi im Tempel**, Pommersfelden. — Ist von de Grebber nach Rubens.
2. ***Biblischer Vorgang.** Kunsthandel in Leeuwarden. — Bild des 18. Jahrhunderts**).
3. **Minerva und**
4. **Venus und Amor.** Versteigerung in Amsterdam am 28. April 1908 Nr. 4.
5. ***Nymphe, von einem Hirten überrascht.** Braunschweig, Katalog 1922 Nr. 284. Früher als van Dyck (Salzdahlum); als van Dyck gest. v. Sommerau 1782. — Nach A. v. Schneider vielleicht von Bronchorst.
6. ***Blumenmädchen und Soldat in Umarmung.** Pommersfelden, Katalog 1857 Nr. 15, als Jak., im Frimmelschen Katalog 1894 als Adr. Backer. — Von einem unbestimmten Rubensnachfolger.
7. ***Betende Alte.** Versteigerung in Frankfurt a. M. am 21. Okt. 1922. — Ist Lamb. Jakobsz u. Nr. 34.
8. **Bildnis des Nicolaus Hasselaer als Schützenmajor.** Gest. von Jak. Houbraken mit der Unterschrift „Jak. Bakker p.“ Ver Huell Nr. 187. — Ist ein Ausschnitt aus dem Schützenstück von Abr. de Vries im Bürgerwaisenhaus in Amsterdam.

*) Nicht aufgeführt wurden gelegentliche potentielle Zuschreibungen, denen ich nicht beizupflichten vermag, wie beispielsweise Friedländers Zuschreibung eines Jünglingsporträts der Wiener Sammlg. Kellner (Hofstede de Groot mit Recht: Flinck), Hofstede de Groots Zuschreibung des Loth-Bildes des Budapest Rath-Museums (Bredius Bündel 1916). Die bei Wurzbach noch aufgeführten Stiche nach Backer sind ausser den hier aufgenommenen nach Jaques de Bakker. — * bedeutet Autopsie. — Fälschlich als Originale geltende Kopien nach Backer sind nicht hier sondern im vorigen Verzeichnis aufgeführt.

**) Vgl. N. Ottema im Nieuwe Rotterdamsche Courant 16. August 1924.

9. ***Die Malerin Susanna Mayer, einen Gipskopf im Schoss.**
 Gest. in Sandrarts Teutscher Akademie als Porträt der S. Mayer, ohne Angabe des Malers.
 Versteigerung in Amsterdam am 22. Mai 1765 Nr. 140 („aus Sachsen“) als Backer (H.d.G.).
 Wurde 1842 von den Berliner Museen an die Düsseldorfer Akademie-Galerie geliehen.
 Im Katalog der Düsseldorfer Akademie-Galerie 1883 als „Jakob de Backer, XVI. Jahrh.,
 jedoch Porträt der S. Mayer und vielleicht von ihrem Sohne Johann Ulrich“.
 Im Katalog 1901 Nr. 220 „möglich Backer, vielleicht B. Fabritius“.
 1910 an das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin zurückgegeben.
 Berliner Privatbesitz.
 Berliner Kunsthandel (1924) als „Sweerts“, aber jedenfalls deutsch und vielleicht tatsächlich von Johann Ulrich Mayer von Augsburg.
10. **Männliches Bildnis.** Versteigerung in Amsterdam am 18. März 1919 Nr. 6. — Ist in der Art von Adriaen Backer.
11. **Männliches Bildnis mit Brief** (Bildnis Backers?). Kunsthandel in London (1923). (HdG.)
12. **Bildnis eines Herrn und**
13. **Bildnis einer Dame.** Versteigerung in Köln am 11. Oktober 1904 als Backer.
 Als v. d. Helst erwähnt von de Gelder, Barth. v. d. Helst, Nr. 175 und 529.
 Von A. Bredius und Kronig für Backer gehalten (vgl. Oude Kunst 1918/19, S. 324 und
 Besprechung des de Gelderschen Buches von J. J. Mellaart im Burl. Mag. 1923), jedoch
 weder von diesem noch wohl von v. d. Helst.
 Amsterdamer Kunsthandel als van der Helst.
14. **Frauenbildnis.** Versteigerung in Berlin am 4. Mai 1915 (390 Mark).
 Sammlung Birnbaum in Berlin.
15. **Frauenbildnis.** Sammlung Langgaard in Christiania Nr. 28, jetzt Museum in Oslo.
16. **Bildnis einer alten Dame.** Datiert 1650.
 Ausgestellt in London-Whitechapel 1904 Nr. 274.
 Sammlung Pfungst in London.
 — van Alen in Neuyork (Hinweis Sir Robert Witt).
17. ***Weibliches Bildnis.** Pommersfelden, Katalog 1894 Nr. 14.
18. ***Weibliches Bildnis mit Rose.** Pommersfelden, Katalog 1867 Nr. 2.
19. ***Bildnis einer Frau.** Museum Boymans in Rotterdam, Katalog 1921 Nr. 10. — In der Art des Jak. Gz. Cuyp.
20. **Bildnis einer vornehmen Dame.** Versteigerung Wilson in Paris am 14. März 1881 Nr. 27 (1020 fr.).
 — Bösch in Wien am 28. April 1885, Nr. 1 (an Rothschild).
 Sammlung A. v. Rothschild in Wien.
21. ***Die Regenten der Heelmesters-Gilde.**
 Versteigerung Bernhard in Amsterdam, 21. November 1834 Nr. 2.
 — König Wilhelm II. im Haag am 9. September 1851 Nr. 63.
 Sammlung van der Hoop in Amsterdam.
 Rijks-Museum in Amsterdam, Kat. 1920 Nr. 1500, mit Recht als Maes (HdG 549).
22. ***Die Hafenkommisare von Amsterdam.** Bei Scheltema a. a. O. Nr. 9 dem Jak. Backer zugeschrieben, jedoch von Adriaen Backer (Rijks-Museum Nr. 398).
23. ***Die Kompagnie des Jakob Rogh.** Bei Scheltema a. a. O. Nr. 7 dem Jak. Backer zugeschrieben, jedoch von N. Elias (Rijks-Museum Nr. 893).

HANDZEICHNUNGEN VON JAKOB BACKER

Alle Blätter sind, falls die Technik nicht eigens angegeben ist, mit schwarzer und weisser Kreide auf blauem Papier ausgeführt.

1. **EINER DER BRÜDER JOSEPHS, SICH AUF EINEN STOCK STÜTZEND.**
Handzeichnungsammlung Albertina in Wien, Inv. Nr. 9040.
2. **EINER DER BRÜDER JOSEPHS, DIE R. ERHEBEND.**
L. unten mit der gleichen Schrift und Tinte wie auf u. Nr. 58:
„de l by de
— idt t bleet vog Joseph
ch Jacob gebrocht heeft
ec van Josephs Breedere.“
Handzeichnungsammlung der Albertina in Wien.
3. **EINER DER BRÜDER JOSEPHS, STEHEND NACH R. GEWANDT.**
R. unten Reste einer (echten?) Bezeichnung: Backer.
Erworben 1921 aus dem Münchner Handel.
Handzeichnungsammlung der Albertina in Wien.
4. **Kniender Bruder Josephs, nach r. gewandt.**
— Kopie im Kupferstichkabinett des Museums Walraff-Richartz in Köln a. Rh. als „Eeckhout“.
5. **DER PROPHET ELISA UND DIE SUNAMITIN; TEILKOPIE NACH LAMB. JAKOBSZ,**
u. Nr. 5.
Schwarze Kreide auf braunem Papier.
Kupferstichkabinett in Berlin, II. Garnitur der Handzeichnungen als „Lastman“.
6. **Die Heimsuchung.**
Rote Kreide.
Versteigerung v. Deyssel am 11. Oktober 1784 in Amsterdam.
7. **VISION EINES HEILIGEN MONCHES.** (Der hl. Antonius von Padua?)
Rücks. unserer Nr. 56.
Sammlung Dr. Hofstede de Groot im Haag.
8. **Religiöse Szene.**
Ohne Angabe der Technik.
Versteigerung in Amsterdam am 19. Mai 1925 Nr. 23.
9. **Diana und Endymion in Umarmung, daneben die Hunde.**
Wohl weisses Papier.
Blei 15×21 cm.
Rücks, alte Namensaufschrift.
Versteigerung v. Eelking in Köln a. Rh. am 3. Juni 1902. (HdG.)
10. **Pan und Syrinx.**
Versteigerung Hollander in Haarlem am 17. August 1770, Buchstabe Fz Nr. 614. (HdG.)
11. **Göttermahlzeit.**
Rötel.
Versteigerung Boers im Haag am 21. September 1818. (HdG.)

- 12. DREI NYMPHEN IM WALDE.**
Schwarze Kreide auf weissem Papier. Feder und Lavierung später.
Bezeichnet unten J. D. Bach (nachträglich nachgezogen und verändert).
Versteigerung Schöffers in Amsterdam am 30. Mai 1893.
Kupferstichkabinett in Weimar als Jan de Baen.
- 13. DREI NYMPHEN IM WALDE.** Eine zieht sich das Hemd über den Kopf.
Kupferstichkabinett in Dresden.
- 14. Allegorie einer holländischen Stadt;** eine Figur, sitzend oberhalb dreier Flussgötter,
die aus Urnen ihr Wasser ins Meer entsenden.
Feder, laviert mit Indigo.
Zeichnungen-Katalog P. Wouters in Brüssel 1797 Nr. 920. (HdG.)
- 15. HALBFIGUR EINES AUFBLICKENDEN JÜNGLINGS IN WEITEM GEWAND.**
15,5 × 13 cm.
Sammlung Dr. C. T. van Valkenburg in Amsterdam.
- 16. KNABE, AUF DEM RÜCKEN LIEGEND.** — Abb. Taf. 13.
Bezeichnet r. u. (echt?) Backer.
Sammlung v. Beckerath.
Kupferstichkabinett in Berlin.
- 17. KNIENDER JÜNGLING, NACH R. AUFBLICKEND.**
Rückseitig Inschrift (neu?) Backer.
Rückseite siehe u. Nr. 18.
Sammlung Suermondt in Aachen.
Kupferstichkabinett in Berlin. II. Garnitur der Handzeichnungen.
- 18. UNTERER TEIL DER STUDIE EINES SOLDATEN.**
Rötel.
Rückseite von unserer Nr. 17.
Kupferstichkabinett Berlin. II. Garnitur der Handzeichnungen.
- 19. Sitzfigur eines Rauchenden.**
— Kopie mit Signatur J. Backer im Kupferstichkabinett in Berlin.
- 20. EIN SICH NACH R. VERBEUGENDER JÜNGLING.**
Kupferstichsammlung der Universität in Göttingen als „Rubens-Schule“.
- 21. STUDIENKOPF EINES MANNES MIT HOHER MÜTZE.**
Schwarze Kreide auf weissem Papier. 19,4 × 14,8 cm.
Sammlung Koenigs in Haarlem. (Bestimmung H. Lütjens.)
- 22. Bärtiger Alter nach r. gewandt in langem Mantel, sitzend.** — S. Nachträge.
Auf graugrünem Papier. 37,8 × 19,8 cm.
Sammlung Payne.
Kupferstichsammlung des Britischen Museums in London.
- 23. Kniender Jüngling.**
Ohne Angabe der Technik.
Sammlung F. Lugt in Maartensdijk bei Utrecht.
- 24. Ein bettelnder Junge.**
Versteigerung Lormier in Rotterdam am 30. März 1789. (HdG.)
- 25. Ein trinkender Junge.**
Versteigerung Lormier in Rotterdam am 30. März 1789. (HdG.)

- 26. Mann im Panzer, von hinten gesehen.**
Dresden, Kupferstichkabinett in der II. Garnitur der Handzeichnungen (Kopie?).
Vielleicht das Blatt Nr. 15 der Versteigerung Haarssevoort in Rotterdam am 4. September 1817 Nr. 15. (HdG.)
- 27. STEHENDER JÜNGLING MIT STAB IN KURZEM MANTEL.**
Versteigerung Bogislaw Jolles in München am 28. Oktober 1895 als „Rubens“.
- 28. Neger, auf einer Tonne sitzend.**
Versteigerung Langerhuizen in Amsterdam am 29. April 1919 Nr. 19 (an Muller für 110 fl.). (HdG.)
- 29. Studie zu einem reitenden Orientalen.**
Sammlung Knowles.
— Langerhuizen.
— Köster.
Versteigerung in Leipzig am 13. November 1924 Nr. 59.
- 30. Der Trinker.**
Ohne Angabe der Technik.
Versteigerung in Amsterdam am 19. Mai 1925 Nr. 23.
- 31. Bauer vor einem Tor.**
Ohne Angabe der Technik.
Versteigerung in Amsterdam am 19. Mai 1925 Nr. 23.
- 32. Sitzender Bauer.**
Versteigerung Fürst Argutinski-Dolgorukoff aus Paris in Amsterdam am 27. März 1925 Nr. 5.
- 33. FRAU IN GANZER FIGUR IM PROFIL NACH L.**
Das gleiche Modell wie u. Nrn. 36—38.
Kupferstichkabinett in Braunschweig als „Backer? Kopie nach Rubens?“.
- 34. SITZENDE FRAU. KNIESTÜCK NACH R.**
Kupferstichkabinett in Dresden. II. Garnitur der Handzeichnungen.
- 35. SCHLAFENDE FRAU NACH R.**
Rötel.
Kupferstichkabinett in Dresden. II. Garnitur der Handzeichnungen.
- 36. Stehende Dame, nach l. gewandt mit Perlenschmuck, Kniestück. — S. Nachträge.**
Graues Papier. 34,7 × 22 cm.
Sammlung Cosway.
Versteigerung Warwick in London am 28. März 1896 (22 sh. an Heseltine).
Sammlung Heseltine in London. Von H. v. d. Bergh 1912 geschenkt dem Kupferstichkabinett des Britischen Museums in London.
- 37. FRAU IN WEITEM MANTEL, NACH L. SCHREITEND.**
Graphische Sammlung in München, Nr. 13 707 als „G. Flinck (?)“.
- 38. FRAU IN GANZER FIGUR NACH L. GEWANDT.**
Graphische Sammlung in München, Nr. 13 706 als „G. Flinck (?)“.
- 39. FRAU MIT HOCHGERAFFTEM OBERGEWAND im Profil nach r. Kniestück.**
Graphische Sammlung in München, Nr. 13 401 als „G. Flinck (?)“.

40. **SITZENDE FRAU NACH L., EINE SCHALE HALTEND.**
 Sammlung Frank.
 Versteigerung Goldschmidt in Frankfurt a. M. am 5. Oktober 1917 (300 Mark, an Winkel und Magnussen).
 Kunsthändler Hess in München.
41. **FRAU MIT FÄCHER IM PROFIL NACH L.**
 Aus der Gruppe unserer Nrn. 33, 36, 37.
 Früher Lely. Auf Backer bestimmt von F. Lugt.
 Handzeichnungsammlung des Louvre in Paris.
42. **SITZENDE FRAU**, nach l. gewandt mit erhobener Hand.
 Braunes Papier, schwarze und weisse Kreide.
 Handzeichnungsammlung des Louvre in Paris. (Hinweis F. Lugt.)
43. **Zwei gewandete Frauenfiguren.**
 Ohne Angabe der Technik.
 Versteigerung de Bary in Amsterdam am 26. November 1759 Nr. 242. (HdG.)
44. **Hirt und Hirtin in Landschaft.**
 Versteigerung in Amsterdam am 24. April 1769. (HdG.)
45. **Eine betübte Frau und ein Kinderköpfchen** (auf einem Blatt?).
 Versteigerung in Amsterdam am 17. Juli 1775. (HdG.)
46. **Kniende Frau.**
 Versteigerung H. Prins u. a. in Rotterdam am 20. November 1786 Nr. 169. (HdG.)
47. **Junges Mädchen in ausgeschnittenem Kleide, sich verbeugend.**
 Von späterer Hand bezeichnet J. de Backer.
 Schwarze Kreide laviert.
 Versteigerung van Gogh in Amsterdam am 2. Dezember 1913, Nr. 22 (an Gross für 11 fl.). (HdG.)
 Sammlung Q. van Regteren-Altena in Amsterdam.
48. **NACKTE FRAU**, liegend. vom Rücken gesehen.
 Kupferstichkabinett in Dresden. II. Garnitur.
49. **LIEGENDER WEIBLICHER AKT.**
 Eine Art Abklatsch befindet sich in der Albertina in Wien „Unbekannte Künstler, Bd. X“. Jenes Blatt zeigt die gleichen Konturen, jedoch die Binnenzeichnung (Lage des Kopfes) etwas verändert, und ist schwächer als das Hamburger Blatt.
 Kupferstichkabinett der Kunsthalle in Hamburg Nr. 22807.
50. **LIEGENDE FRAU VOM RÜCKEN GESEHEN**, mit entblössten Beinen und Schultern.
 Sammlung Spengler in Kopenhagen.
 Versteigerung Spengler, Nr. 1200 (?).
 Kupferstichkabinett des Staatl. Kunst-Museums in Kopenhagen.
51. **LIEGENDE NACKTE FRAU, IHR GESICHT VERBERGEND.**
 Falsche Bezeichnung A. v. d. Velde.
 Reichs-Kupferstichkabinett in Leiden als „A. v. d. Velde“.
52. **Sitzende nackte Frau** nach l. gewandt neben einem Tisch.
 29,4 × 19,1 cm.
 Reichs-Kupferstichkabinett in Leiden. (Bestimmung J. de Gelder. Hinweis Q. v. Regteren.)

53. Weiblicher Halbakt.

— Kopie in München, Graphische Sammlung als „G. Flinck“.

54. Nackte Frau, die sich in einen Mantel hüllt.

Versteigerung in Amsterdam am 11. Juni 1912 (12 fl.). (HdG.)

Lager-Katalog Edersheimer in New-York 1913 Nr. 43. (HdG.)

55. Weibliche Aktfiguren.

Auf den Versteigerungen (HdG):

de Bary in Amsterdam 26. November 1759 (4 Stück);

in Amsterdam am 19. November 1764 (5 Stück);

van Bremen in Amsterdam am 15. Dezember 1766 (2 Stück);

de Haan u. a. in Amsterdam am 9. März 1767;

G. Sanders in Rotterdam am 5. August 1767 (sitzender Akt, zwei liegende, ein stehender Akt);

G. B. in Amsterdam am 29. Februar 1768;

Cremer in Amsterdam am 13. November 1769;

in Amsterdam am 30. November 1772;

Troost van Groenendoelen in Amsterdam am 29. August 1774;

Fokke in Amsterdam am 6. Dezember 1784;

J. Bosch in Amsterdam am 23. Mai 1785 (sitzender Frauenakt);

Stolker in Rotterdam am 27. März 1786;

J. Berg in Rotterdam am 19. Juni 1786;

Lormier in Rotterdam am 30. März 1789;

Verdonk u. a. in Rotterdam am 30. September 1811 (sechs Akte, einer in roter Kreide);

Bles in Amsterdam am 27. Februar 1900 (4 Stück ohne Angabe der Technik).

56. EIN SOLDAT WÄSCHT EINEM SITZENDEN DAS AUGE AUS.

Rückseite unserer Nr. 7.

Sammlung Dr. Hofstede de Groot im Haag.

57. Schachspielende Gesellschaft.

Versteigerung Haarssevoort in Rotterdam am 4. September 1817.

58. Vier Herren an einem Tisch, dabei eine Frau mit einem Glase Wein.

Feder.

Versteigerung J. de Vos in Amsterdam am 30. Oktober 1833 Nr. 11 (12½ fl.). (HdG)

59. SELBSTPORTRÄT, BRUSTBILD MIT AUFGESTÜTZTEM KOPFE. — Abb. Titelblatt.

Weisses Papier, schwarze Kreide. 15,5 × 15,5 cm.

Bezeichnet l. unten mit Tinte: „Jacob Backer fecit 1638 in Vlissingen.“

Gestochen von Bartsch in der Grösse des Originals als Backers Selbstbildnis, jedoch ohne Backers eigene Beischrift.

Versteigerung v. Neale am 28. März 1774 in Amsterdam (an Nyman für 1,10 fl.?). (HdG.)

— Ploos van Amstel am 3. März 1800 Nr. 17 an v. d. Schley.

Handzeichnungsammlung Albertina in Wien.

60. Selbstbildnis. Studie zu dem Gemälde u. Nr. 129.

Kopie (schwarze und weisse Kreide auf braunem Papier) nach einer Zeichnung Backers, mit der Überschrift „B. Breenberg“. Erwähnt (fälschlich als Selbstbildnis Breenbergs) im Artikel Breenberg in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, im Reichs-Kupferstichkabinett in Amsterdam.

61. **SELBSTBILDNIS.** — Abb. Taf. 33.
— Gestochen von P. Balliu mit Unterschrift für die von J. Meyssens 1649 herausgegebene Folge „Images de divers Hommes d'esprit sublime“; aufgenommen in de Bie's Guldenkabinet, 1661. — Erwähnt von Moes, Icon. Bat. Nr. 279,1.
62. **Bildnis des Dirk Backer** (unter Glas).
Inventar von Dirk Backer und Sytje Schellingwou in Amsterdam 1653.
63. **Bildnis eines Herrn Jakob Burghgraw** (?) „in malerischer holländischer Tracht“.
Erwähnt in Weigels Kunstkatalog I, 1849 ff., Nr. 3058. Rückseite bez.: Heer Jacomo Burghgraw.
64. **BILDNIS DES ISAAC COMMELIJN** (?).
Einzelstudie zu dem Regentenstück u. Nr. 233, wo die Figur verändert worden ist.
Handzeichnungsammlung Albertina in Wien als J. Ovens.
65. **BILDNIS DES ROMBOUT KEMP** (?), Halbfigur nach l. gewandt.
Studie des hinter dem Tisch stehenden Regenten auf dem Gemälde u. Nr. 233.
Versteigerung in Amsterdam am 27. Mai 1913.
66. **BILDNIS LUTMAS** (?) **IN HALBFIGUR.**
Unten Aufschrift von späterer Hand „Lutma“.
Kupferstichkabinett in Weimar als Lievens.
67. **BRUSTBILD DER MAYKEN ROLANDS DR., GATTIN DES JAN LUTMA**, unten Kartusche.
29 × 22,5 cm.
Studie zu dem Gemälde u. Nr. 156.
Handzeichnungsammlung Albertina in Wien, früher als de Bray.
68. **BILDNIS EINES ALTEREN HERRN MIT KALOTTE IN HALBFIGUR.**
Später falsch bezeichnet: Verspronck.
Sammlung v. Beckerath.
Kupferstichkabinett in Berlin. II. Garnitur der Handzeichnungen als Verspronck.
69. **EIN LESENDER KNABE, SITZEND, BRUSTBILD NACH L.**
— Kopie im Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums in Köln a. Rh. als „Unbekannt“.
Kupferstichkabinett in Dresden.
70. **Ein stehender Herr in ganzer Figur mit aufgestützter r. Hand; halb nach l. gewandt.**
34,5 × 22,8 cm.
Sammlung Koenigs in Haarlem (Hinweis H. Lütjens).
71. **JUNGER MANN IN HALBFIGUR, DEN HUT HALTEND.**
Schwarze Kreide auf weissem Papier.
Versteigerung Ploos van Amstel-de Vos am 23. Mai 1883 in Amsterdam Nr. 28.
— Singendonk in Amsterdam am 11. April 1825 Nr. 19 (für 3 fl. an Engelberts). (HdG.)
Kupferstichkabinett in Weimar.
72. **Bildnis eines Bürgermeisters von Amsterdam, „wie er in den Doelen gemalt ist, etwa 1650“.**
Vgl. u. Nrn. 64 und 65.
Versteigerung Feitama am 16. Oktober 1758 in Amsterdam.
— J. D. Smith in Amsterdam am 13. Juli 1761 Nr. 428. (HdG.)
— J. Bosch in Amsterdam am 23. Mai 1785 Nr. 741. (HdG.)

73 Fürstliche Person.

Versteigerung in Amsterdam am 13. April 1819 Nr. 7 (6 fl., an Menard). (HdG.)

74. Sitzender Mann mit Buch.

Schwarze Kreide.

Versteigerung Molkenboer in Amsterdam am 17. Oktober 1825. (HdG.)

75. Bildnis eines Gelehrten.

Versteigerung Muller am 2. April 1827 in Amsterdam. (HdG.)

76. Jüngling in fürstlicher Kleidung.

Versteigerung Goll v. Frankenstein in Amsterdam am 1. Juni 1833 (an Woodburn). (HdG.)

77. Ein Beamter (Regent?).

Kreide.

Versteigerung Roelofs am 23. April 1873 in Amsterdam Nr. 21. (HdG.)

78. Ein Fahnenträger, Studie zu einem Schützenstück.

Versteigerung v. Akerlaken u. a. in Amsterdam am 2. April 1892 Nr. 5. (HdG.)

79. KOPF EINES ALTEN IM PROFIL.

Studie zu dem Gemälde u. Nr. 27.

27,7 × 18,5 cm, die Ecken abgeschrägt.

Sammlung Direktor Gruner.

Versteigerung Jolles in München am 28. Oktober 1895 Nr. 527, als Rubens.

80. Herrenbildnis in ganzer Figur.

Ausgestellt 1904 auf der holländischen Ausstellung in Whitechapel, Nr. 402 (Besitzer Robinson). (HdG.)

81. Junger Mann, stehend, die Rechte auf einen Stock stützend. Spitzer Filzhut.

Erwähnt von de Gelder „B. v. d. Helst“, S. 291, Kat. d. Zeichn. Nr. I 31.

Sammlung R. Cosway.

— Esdaile.

Versteigerung Duval in Amsterdam am 22. Juni 1910 Nr. 167 (500 fl.).

82. Bärtiger Mann in ganzer Figur, Profil.

Bezeichnet: Backer f.

Versteigerung Könnecke in Köln a. Rh. am 2. Dezember 1919 Nr. 197.

83. Brustbild eines Knaben mit ineinandergelegten Händen.

16,5 × 13 cm.

Versteigerung Knepelhout u. a. in Amsterdam am 9. März 1920. (HdG.)

84. Herrenbildnis mit Mantel und Stock, den Arm in die Hüfte gestützt.

35,5 × 26 cm.

Versteigerung Montauban in Amsterdam am 5. April 1906 Nr. 20. (HdG.)

— v. Gogh in Amsterdam am 2. Dezember 1913 Nr. 20 (für 30 fl. an de Vries).
(HdG.)

— Knepelhout u. a. in Amsterdam am 9. März 1920 Nr. 13. (HdG.)

85. Ein Pastor in Halbfigur nach r.

Versteigerung v. Gogh in Amsterdam am 2. Dezember 1913.

1921 auf der Ausstellung alter Gemälde und Zeichnungen in Dresden, Nr. 47.

86. Bildnis eines jungen Mannes.

Versteigerung Jaques Arnal aus Toulouse in London am 9. Juli 1924 Nr. 4.

- 87. Brustbild eines jungen Mannes.**
Ohne Angabe der Technik.
Versteigerung in Amsterdam am 19. Mai 1925 Nr. 23.
- 88. Frauenporträt, sitzend zurückgelehnt, Kniestück.** — 8. Nachträge.
Auf grüngrauem Papier, laviert. 32,7 × 22,2 cm.
Kupferstichkabinett des Britischen Museums in London.
- 89. Junge Frau, Kniebild.**
Früher Metsu. Lugt: „Backer?“
Handzeichnungsammlung des Louvre in Paris.
- 90. Weibliches Bildnis mit zwei Händen, in der einen die Haube haltend.**
Versteigerung de Haan in Amsterdam am 9. März 1767. (HdG.)
- 91. Büste eines jungen Mädchens.**
Bezeichnet und datiert, 38 × 28 cm.
Versteigerung Vreeswijk in Amsterdam am 3. Mai 1882. (HdG.)
- 92. Bildnis einer jungen Dame.**
Versteigerung Jaques Arnal aus Toulouse in London am 9. Juli 1924 Nr. 3.
- 93. Brustbild eines Kindes.**
Ohne Angabe der Technik.
Versteigerung in Amsterdam am 19. Mai 1925 Nr. 23.
- 94. DIE REGENTEN DES NIEUWEZIJDS-HUISZITTENHUIS.** — Abb. Taf. 40.
Schwarze und weisse Kreide auf grauem Papier.
Mit Bleistift teilweise (z. B. Architektur) nachgezeichnet.
Entwurf zu dem reduzierten Gemälde u. Nr. 233.
Reichs-Kupferstichkabinett in Amsterdam.
- 95. Ein Schützenstück.**
Ohne Angabe der Technik.
Versteigerung Harssevoort in Rotterdam am 4. September 1817 Nr. 17. (HdG.)
- 96. Ein Familienbild.**
Versteigerung in Amsterdam am 14. Mai 1832 (an de Vries). (HdG.)
- 97. Eine Landschaft.**
Ohne Angabe der Technik.
Versteigerung Cluynhengst in Haarlem am 30. November 1779. (HdG.)
- 98. Landschaft mit Vieh.**
Ohne Angabe der Technik.
Versteigerung Penninck Hoofd in Amsterdam am 19. April 1819. (HdG.)
- 99. EIN LIEGENDER LÖWE.** — Abb. Taf. 13.
19 × 30 cm.
Bestimmung F. Lugt.
Sammlung Masson in Paris.

FÄLSCHLICH BACKER ZUGESCHRIEBENE ZEICHNUNGEN

1. **Biblische Szene.** — Kunsthändler Baer in Frankfurt a. M. Erwähnt im Frankf. Bücherfreund Nr. 923, I, 88. — Ist eine Kopie von Rembrandt nach Pijnas (Bestimmung HdG.).
2. ***Venus auf dem Ruhebette.** — Kupferstichkabinett in Braunschweig. — Ist G. Flinck.
3. ***Efigenia und Cimon.** — Kupferstichkabinett in Braunschweig. — Vielleicht G. v. d. Eekhout? (vgl. das Bild der Verst. Vay, abgeb. Z. f. b. Kst. 1919, 246).
4. ***Historische oder biblische Darstellung: Volksmenge.** — Kupferstichkabinett in Braunschweig. — Ist van der Ulft.
5. **Die Fussoperation.** — Handzeichnungsammlung der Uffizien in Florenz als Brouwer. Gestochen 1766 von Scacciati als Backer. — Eher in der Art des Lievens (v. Regteren-Altena).
6. ***Ein Jüngling.** — Kupferstichkabinett in Kopenhagen. — Nach alter rücks. Inschrift von Wouwerman.
7. ***Jüngling mit Stock.** — Handzeichnungsammlung des Louvre in Paris. — In der Art Flincks.
8. ***Männliches Bildnis mit Notenrolle.** — Kupferstichkabinett in Frankfurt a. M. — Kopie nach einem Bild von Rembrandt der Sammlung A. Clark in New-York. (Valentiner, Wiedergef. Gem. S. 27.)
9. ***Weibliches Bildnis.** — Kupferstichkabinett in Amsterdam. — In der Art der Vaillant. Die Signatur lautet nicht auf Backer.
10. ***Sitzende Frau mit zwei Kindern** (hiernach Kopie in der Versteigerung in Berlin am 21. Juni 1917 als Torenvliet). — Sammlung Dr. Hofstede de Groot im Haag. — Ist von einem noch unbestimmten Nachfolger Backers.
11. ***Gruppenbildnis von dreizehn Waisenmädchen.** — Albertina in Wien. — Von A. Bredius auf J. de Bray bestimmt.
12. ***Landschaft mit Kühen.** — Vielleicht Verst. Penninck Hoofd in Amsterdam am 19. April 1819 Nr. 15. (HdG.) — Albertina in Wien.

Diejenigen Handzeichnungen, die als de Bakker oder „Backer zugeschrieben“ unter Nrn. 80 256, 80 276, 80 363, 80 468, 80 496, 80 531, 80 532, 80 537, 80 541, 80 543, 80 551, 80 552, 80 554 von Braun photographiert wurden, sind (nach Mitt. J. Zarnowskis) sämtlich von anderer Hand.

VERZEICHNIS DER RADIERUNGEN VON ODER NACH BACKER

- 1—5. Folge der fünf Sinne. Radierungen, teilweise mit dem Stichel übergangen.
1. ***Das Gesicht.** — Abb. Taf. 10.
14,9 × 19,6 cm.
Jacob de Backer invent.

2. ***Das Gehör.** Ein Frauengestalt sitzt Laute spielend auf einem liegenden Hirsch; ringsum Instrumente; in der Hintergrundslandschaft ein flötender und ein lauschender Hirt.
14,4 × 19,5 cm.
Jacob de Backer invenit. Joannes Meijssens excudit Antwerpiae.
3. ***Der Geruch.** Nackte Frau, an einer Blume riechend, mit einem Hund. Hintergrundslandschaft.
14,7 × 19,7 cm.
I. J. de Backer inv (Kursiv) (Berlin).
II. Jakob de Backer invenit.
4. ***Der Geschmack.** Nackte Frau unter einem Baume liegend, vor ihr ein Fruchtkorb, r. ein Affe; in der Hintergrundslandschaft eine Frau mit einem Satyr und ein brennendes Schloss.
ca. 15 × 20 cm.
Jacob de Backer invenit.
5. ***Das Gefühl.** Nackte Frau unter einem Baum, auf ihrer r. Hand ein Vogel; zu ihren Füßen eine Schildkröte; im Hintergrunde Pygmalion und Galathea.
ca. 15 × 20 cm.
Jacob de Backer invenit.
6. **Mars und Venus.** Radierung von anderer Hand als 1—5, jedoch möglicherweise ebenfalls nach Backers Entwurf. (Hinweis A. M. Hind.) L. vorn Venus, von Adonis umarmt, dessen Schwert und Helm r. von zwei Putten fortgetragen werden. Weiter zurück ein dritter Putto am fels- und baumumstandenen Weiher, im Hintergrunde ein Satyr.
17,1 × 21 cm. (Britisches Museum.)

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER DATIERTEN UND DATIERBAREN WERKE BACKERS

1633. Gem. Nr. 23. Kreuzaufrichtung. — Privatbesitz in Amsterdam.
- 1633/4. Gem. Nr. 231. Vorsteherinnen des Bürgerwaisenhauses. — Bürgerwaisenhaus in Amsterdam.
1634. Gem. Nr. 167. Ein vornehmer Knabe. — Mauritshuis im Haag.
1635. Gem. Nr. 159. Uytenbogaert. — Remonstrantenkirche in Amsterdam.
1636. Gem. Nr. 150. van de Kolck. — Gemäldegalerie in Brüssel.
1638. Zeichn. Nr. 59. Selbstbildnis. — Albertina in Wien.
1640. Gem. Nr. 18. Christus und das kanaänitische Weib. — Privatbesitz in Tilburg.
1641. Gem. Nr. 63. Die Bekränzung Mirtillos. — Gemäldegalerie in Herrmannstadt.
1642. Gem. Nr. 232. Die Kompanie des Kapitäns de Graef. — Stadthaus in Amsterdam.
1643. Gem. Nr. 154. Plempius. — Stich.
Gem. Nr. 162. de Vroude. — Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.
1644. Gem. Nr. 129. Selbstbildnis. — Sammlung Cremer in Sandpoort.
1645. Gem. Nr. 69. Die Freiheit. — 1707 im Palais im Haag.
1646. Gem. Nr. 64. Die Bekränzung Mirtillos. — Kunsthändler Schatzker in Wien.
1647. Gem. Nr. 139. van Ginderdeuren. — Oeco-Stiftung in Amsterdam.

NACHTRÄGE

DIE GEMÄLDE DES JAKOB BACKER

57. **DEMOKRIT UND HIPPOKRATES.** — Die unmittelbare Quelle, ein Drama von Venator, ersch. zu Alkmaar 1603, wies J. B. F. van Gils nach in der Ndl. Tijdschr. v. Geneeskunde 1925. Jg. 69, II, Heft 10.
80. **EIN KNABE IM MANTEL.** — Auf dieses Bild, sowie auf die Kopie, wies H. Schneider hin.
- 87a. Zusatz: **EIN KNABE IM BARETT.** Brustbild. — Nicht gut erhalten.
Lebensgross.
Gemäldegalerie in Hampton Court Nr. 379, nicht im Kat. 1925.
- 91a. Zusatz: **KNABENKOPF** mit Barett und dicken Wangen. — Nicht gut erhalten.
Lebensgross.
Erwähnt von J. v. Schmidt im Jahrb. d. Petersburger Kunsthistor. Institutes 1922 (?) als de Bray.
Privatsammlung in Russland; seit einigen Jahren in der Eremitage in Petersburg, Vorrat.
- 164a. Zusatz: **Männliches Bildnis.**
Museum in Bath. (Mitt. W. Stechow.)

HANDZEICHNUNGEN VON JAKOB BACKER

22. **Bärtiger Alter,** Britisches Museum in London, ist nicht von Backer. — Eher in der Art de Brays.
36. **Stehende Dame,** Britisches Museum in London, ist nicht von Backer. — Eher in der Art Flincks.
88. **FRAUENPORTRÄT,** Britisches Museum in London, ist kein Porträt, sondern eine Studienfigur für eine historische Komposition.

BEMERKUNGEN

Sir Robert Witt in London gestattete in entgegenkommender Weise den Gebrauch seiner ausserordentlichen Reproduktionen-Sammlung.

NAMENSVERZEICHNIS

DER ERWÄHNTEN BILDNISSE, KÜNSTLER UND SAMMLUNGEN

Die Ziffern geben die Seitenzahlen des Textes, jedoch die Nummern der Anmerkungen
und der Kataloge an

LJ = Katalog Lamb. Jakobsz; B = Katalog Backer; f = fälschlich zugeschrieben; z = Zeichnung

v. d. Aa. B 36.	Amsterdam. Kunsthandel 54,	Bamberg. B 2, B 32—35, B 81.
v. Aaken, J. 6.	B 151, B 156, Bf 13. Taf. 29.	Taf. 8.
Abt. B 8. Taf. 23.	Andrássy 46).	v. Bankheim. LJ 15.
Achenbach. B 232.	Antwerpen. B 80, B 193.	Bartolomei, A. 7.
v. Adamowitsch. B 207.	Taf. 15, 25.	Bartsch. Bz 59.
Adriaensz, C. 7.	— Kathedrale 20.	de Bary. Bz 43, Bz 55.
—, D. 7.	v. Aretin B 8.	Bas, E. 33, 44. 68). B 137. Taf. 26.
—, W (?). 7.	Argutinski Bz 32.	v. Basse. B 61.
Agnew, T. u. Ss. B 201. Taf. 9.	Arnal, J. Bz 86, Bz 92.	Bath. B 164 a Zusatz.
Aix. B 164.	Arundel. B 207.	Bauer, H. B 67.
v. Akerlaken. Bz 78.	Aschaffenburg. LJ 13.	v. Beckerath. Bz 16, Bz 68.
v. Alen. Bf 16.	v. Auspitz. B 93. Taf. 37.	Berchem 58. 92).
Alenson, H. LJ 38.		Berents, J. 5.
Altrogge. B 101, 119, 127.	Baader, A. B 110.	Berg. Bz 55.
Amsterdam. 52, 55, 32), 92),	Backer, Familie 1. 2).	Bergamo. B 82, B 107. Taf. 15.
LJ 4, LJz 3, B 137, B 233,	— Adriaen. 53. 2). B 165, B 173,	v. d. Bergh, H. B 36.
Bf 21—23, Bz 60, Bz 94,	B 231, Bf 6, Bf 10, Bf 22.	—, J. B 125.
Bzf 9. Taf. 4, 5, 26, 39, 40.	Taf. 41.	Berlin. 52, 112, 90. B 71—72,
— Kgl. Palais. 88).	—, D. 1. 2). B 25, B 41, B 45	B 162, B 195, Bf 9. LJz 2.
— Rathaus. 68). B 232. Taf. 32.	bis 46, B 97—98, B 114, B	Bz 16—10, Bz 68. Taf. 13, 26, 28.
— Bürgerwaisenhaus. B 231,	132—136, Bz 161.	— Fin.-Min. B 71, B 72. Taf. 17,
Bf 8. Taf. 14.	— F. 3)	18.
— Remonstrantenkirche B 159.	— Tj. 1, 56. 2), 58), B 124,	— Kunsthdg. B 49, Bf 9.
Taf. 24.	B 126, B 131, B 239.	Bernhard. B 177. Bf 21.
— Kath. Kirche de Krytberg	de Baen, J. 52, 53, 54. Bz 12.	Besaer, A. 63).
B 39, B 40.	Baer. Bzf 1.	Bicker, D. B 231.
— Occo Stiftung. B 139.	Bagelis 16).	Biehn, H. B 73. Taf. 17.
— Priv. Bes. B 21. Taf. 22.	de Bakker, J. 1, 101, 2).	Birnbaum. Bf 14.
	Balliu. Bz 61.	Blackmore. B 74.

Blakeslee. B 187.
 Blanchard. 58).
 Blanken. B 58.
 Bleker. 3.
 Bles. Bz 55.
 Bloem, M. B 99.
 Bloemaert, Abr. 57). B 86.
 —, H. LJ 32.
 Blom, J. LJ 4.
 Boeckhorst, J. B 64.
 de Boer. 40). LJ 7. Taf. 4.
 Boers. Bz 11.
 v. d. Bogaert. B 18.
 Bogaertz. B 173, B 213.
 Böhler, J. B 170.
 Bol, F. 34. 64), 68). B 72, B 112,
 B 147, B 154, B 166, B 194,
 B 196—197, B 216.
 v. Bolswert, B. 6.
 —, S. 6.
 Bösch. Bf 20.
 Bosch, J. Bz 55, Bz 72.
 —, J. D. B 83, B 109.
 de Bosch, J. LJz 2.
 v. Botnia, J. 47.
 Boucher 58.
 Brabeck. B 168.
 Brahe, E. 41).
 Brauningk Koekebacker. B 232.
 Braunschweig 53, 54, 57. B 19,
 B 108, B 165, Bf 5, Bz 33.
 Bzf 2. Taf. 30, 41.
 — Priv. Bes. B 60.
 de Bray, S. 39.
 —, J. B 3. B 84. B 91 a Zusatz.
 Bz 67. Bzf 11.
 Bredius. 77). B 74.
 Breenberg 58). B 129. Bz 60.
 Bremen. 53. B 62. Taf. 12.
 v. Bremen. Bz 55.
 v. d. Broeck. B 26.
 v. Bronchorst 39. 92). Bf 5.
 Brouwer, A. 30. B 138, B 197.
 Bzf 5.
 Bruchsal. B 83, B 109.
 Brück, C. B 105—106.

v. Brunow. B 194.
 Brüssel. 44). B 150. Taf. 25.
 v. Bruynich, B. B 232.
 Budapest, Rath-Mus. 101.
 Buma, W. B 13.
 Burch, C. B 146.
 Buren. B 69.
 v. d. Burg. B 199.
 Burghgraw, J. Bz 63.
 Buys, W. B 232.
 v. Bylert 31.
 Calraet, A. B 151, B 156.
 Canter, M. B 232.
 v. Cammingha, W. 10. Taf. 7.
 —, Jhr. 40)
 Casambonus. B 138 a.
 Cassel. 57. B 55. Taf. 36.
 Castellaunus, A. J. 23).
 Chanienko. B 74.
 Chester. B 234.
 Christiaens, W. 11).
 Clancarty. B 38.
 Clark. B 173, Bzf 8.
 Cleef. B 180.
 Clercq, H. 7.
 Clock, L. LJ 39.
 Cluynenhengst. Bz 97.
 Commelijn, J. B 233. Bz 64.
 Conijn, L. B 233.
 Coninx, A. B 30.
 v. Copet. B 196.
 Corneliszen, C. 39. 58).
 Cosway. Bz 36, Bz 81.
 de la Court. B 151, B 156.
 de Crayer, G. B 50.
 Cremer. Bz 55.
 —. B 50.
 —. B 129, B 130. Taf. 34.
 Cromhout. B 36, B 54.
 Crommelin. B 160. Taf. 9.
 v. Cronenburg, A. 5.
 Cuyp, A. B 80.
 —, J. G. 10. Bf 19.
 v. D., J. B 155.

v. Dalen. B 192.
 Dalens. B 100, B 116.
 Darmstadt. B 196. Taf. 16.
 Day, M. 10.
 Delff, W. LJ 45.
 Denant. B 170.
 Dering. B 184.
 v. Deyssel. B. 26.
 Dierkzoon, U. 7.
 Dilhof. B 231.
 Dircks, H. LJ 40.
 Domans, W. 52.
 Dresden. 55, 57. 46). B 27,
 B 28, B 84, B 85, B 197. Bz 13,
 Bz 26, Bz 34, Bz 35, Bz 48,
 Bz 69. Taf. 19, 37, 44.
 Drootshoofd, E. 2).
 Duits. LJ 7.
 Dumont. B 50.
 Dupré. B 68.
 Dusart, C. B 66.
 Düsseldorf. 82). Bf 9.
 Duval. Bz 81.
 v. Dyck. 44, 45, 52. 30), 72).
 B 196. Bf 5.
 v. Dyl. B 211.
 Edersheimer. Bz 54.
 v. d. Eeckhout, G. 58. Bz 4. Bzf 3.
 v. Eelking. Bz 9.
 Eenkes, R. LJ 41.
 v. Egmont, J. B 2.
 Eillarts, J. 6. 42).
 Einthoven. B 214.
 Elias, N. Bf 23.
 Elsheimer, A. 62).
 v. d. Elst, H. B 232.
 Elz. LJ 13.
 Emden. B 105—106.
 Engelberts. Bz 71.
 — -Tersteeg. B 176, B 210.
 Esdalle. Bz 81.
 v. Everdingen, C. 39.
 Eversdijck, D. 52. 84).
 v. Eyle. B 38.
 v. Eysingha, L. 41).

- Fabritius, B. Bf 9.
Feddes, P. passim. 11—12.
Taf. 10.
Feitama. LJz 2, LJz 4. Bz 72.
— -Vollenhoven. LJz 6.
Fischhoff. B 223.
Fleischner. B 20.
Flinck, G. 7, 12, 26, 40, 42, 54
bis 57, 101. 36), 61), 74), 92).
LJ 32, B 27, B 38, B 75, B 234.
Bz 37—39. Bz 53, Bzf 2, Bzf 7.
Floercke. B 27.
Florenz. Bzf 5.
Fokke. Bz 55.
Fouquet. LJz 4.
Fragonard. 58.
Francken, A. B 231.
Frank. Bz 40.
Frankfurt. Bzf 8.
Freund, B 182, B 218.
de Frey, J. P. B 227, B 228.
Frisius, S. 7. 19).
Fröhlich. B 94.
Fuller. B 10.

Gaber. 58).
Garschagen. B 57. Taf. 11.
Gatschina 92). B 24.
Gaunö. 92).
de Geest, G. 8.
—, J. 10.
—, S. 7, 8.
—, W. passim. 8—11. Taf. 5
bis 7, 33.
de Gelder, A. B 2.
Gerbrants, R. 5.
Gerrits, H. 23).
—, Johann. 23).
—, Jan. 5.
—, L. LJ 42.
Gerritzen, A. B 232.
Gevers. B 140, B 153, B 227.
v. Ginderdeuren, A. 48, B 139.
Gisellinus, V. B 192
Glitza. B 72.

v. Gogh. B 39, B 40, Bz 47,
Bz 84, Bz 85.
Goldschmidt. Bz 40.
Goll v. Franckenstein. LJz 2,
Bz 76.
Goltzius, H. 16).
Gotha. 9. 33). Taf. 33.
Göttingen. 58), 90), 92), Bz 20.
le Gouche, J. B 140.
Goudstikker. 41). B 50, B 70.
Taf. 19.
Graat, B. B 38.
de Graef(f), C. 3, 41. B 141,
B 232.
—, P. B 142.
—, P. B 141, 142.
Grave, J. E. B 23.
de Grebber, P. 39, B 57, Bf 1.
Gross. Bz 47.
Gruner. Bz 79.
Gualteri, P. 46).
Guarini. 38.
Gunn. B 185.

Haag. 47), 77). B 166, B 167.
Taf. 8.
— kgl. Palais. 31). B 69. Taf. 5.
— Gem.-Mus. 52.
de Haan. Bz 55, Bz 90.
Haarlem. 53. 64). 72).
Haarssevoort. Bz 26, Bz 57,
Bz 95.
Haass. B 48. Taf. 36.
de Haesz, E. B 232.
Haldon. B 195.
v. d. Hall. B 138 a.
Hals. 28, 45, 50. 80). B 3, B 72,
B 74, B 193.
Hamburg. Bz 41.
Hampton Court. B 87 a Zusatz.
Hannemann. 44.
v. Hardt. LJ 26.
Hardenberg. B 58.
Harings, M. 7. 23).
v. Harinxma, H. 27).
—, J. Botnia. 35).

v. Harinxma, P. 35).
—, thoe Slooten. 10, 11. 34),
35), 40), 46). Taf. 6, 7.
Harlingensis siehe Feddes.
Hasselaer, Geertr. B 143, B 144.
—, G. B 145.
—, N. Bf 8.
Hasselt, M. 28).
Havemeyer. B 195.
Heda, C. 57.
v. Heemskerk, W. B 118.
v. Heerden. B 232.
Heilbron. B 64.
v. d. Helst, B. 42, 45, 48, 55.
75), 91). B 196, B 232. Bf 13.
Hemmerlein. B 32—35.
Hermansz, J. 23.
Herrmanni, J. 7. 23).
Hermannstadt. B 63.
Heseltine. Bz 36.
Hess. Bz 40.
v. Heythuysen. 80).
v. Hoeck, J. LJ 10, LJ 20. B 5.
v. Hoecken, H. B 53.
Hofstede de Groot. 91). B 231.
Bz 7, Bz 56. Bzf 10.
Hollander. Bz 10.
Hollender. B 166.
Hölscher-Stumpf. B 110.
Hooft, Chr. B 146.
—, H. B 147.
—, J. B 147.
Hoogendijk. B 57.
Hoogers. B 128.
v. d. Hoop. Bf 21.
v. Horne, G. 6.
—, Sir W. B 204.
Hottinga, D. LJ 28, LJ 29.
Huppmann-Valbella. B 2.
Huquier. B 129.
Huydecooper. B 143—145.
Taf. 38.
Huyghens, C. 72).

Jakobs, W. 23).
Jakobsz, A. LJ 43.

- Jakobsz, L. passim. 12—15, 69
b1s 75. B 16, B 31, B 59, B 148,
B 236, B 237. Bf 7. Bz 5. Taf.
2—4.
- Jans, H. 23).
—, R. 23).
- Janssen. LJ 34.
- Janssens v. Ceulen, C. 30). 44.
- Jansz de Stomme, J. 39).
- Janszoon, B. 6.
- Janzen. B 232.
- du Jardin, K. 50. 54.
- Johnson. 71).
- Jolles. Bz 27, Bz 79.
- de Jongh. 92).
- Jordaens, J. 39. 44). B 21, B 71,
B 149, B 198.
- Joudreville. B 87.
- Junes, B. 13. 49). LJ 50.
- v. d. Kabel. 58).
- Kalf, W. 57.
- Kapstadt. B 170.
- Karseboom, C. B 232.
- v. d. Kastele, J. B 155.
- Kaunitz. B 267.
- Kay. B 222.
- Kellner. 101.
- Kemp, R. B 233, Bz 65.
- de Keyzer, H. B 232.
- , Th. 45. 33), 78). B 150. Taf. 35.
- Kiew. B 74. Taf. 18.
- Kiewitt de Jonghe. LJ 2, LJ 22.
Taf. 3.
- Kingma. 23).
- Kleinberger. B 151, B 156.
- Knepelhout. Bz 83, Bz 84.
- Knitschky. LJ 34. Taf. 3.
- Knowles. Bz 29.
- Koenigs. Bz 21, Bz 70.
- v. d. Kolk, H. 32, 33. B 150.
Taf. 25.
- Köln. B 87. Bz 4, Bz 69.
- Komter. LJ 1.
- Koninck, S. B 80, B 87.
- de Koning. B 85.
- Könnecke. Bz 82.
- v. d. Kooi. B 4.
- Kopenhagen. 57. 45). B 3. Bz 50.
Bzf 6.
- Köster. Bz 29.
- Koster, D. B 235.
- Kraft. B 171, B 206.
- Krüger. B 120.
- Kudascheff. 58), 92).
- Kuranda. 55. Taf. 42.
- Kuysten, G. B 47.
- de Lairese, G. 57.
- de Landelee, E. 28).
- de Lange, A. B 117.
- Langerhuizen. LJz 3. Bz 28,
Bz 29.
- Langgaard. Bf 15.
- Lantsman, J. B 232.
- Laporte. B 168.
- de Larue. LJ 2.
- Lastman, P. LJ 5, LJ 9, LJ 13,
LJ 26. Bz 5.
- Laurentze, H. B 232.
- Lebrun. 54.
- Leeuwarden. 8. 36), 38), 40), 47).
LJ 1, LJ 26. B 13. Taf. 2, 12.
— Prov. Arch. 54).
- St. Bibliothek 15).
- St. Bonif. Krankenh. 46).
LJ 24.
- Kunsthdlg. Bf 2.
- van —, J. B 232.
- Leiden. 55. Bz 52. Taf. 42.
- Univ. Bibl. B 159.
- Lely. Bz 41.
- Lievens, J. 3, 39, 44. B 80, B 90,
B 91, B 197, Bz 66, Bzf 5.
- v. d. Linde, W. B 89, B 110.
- Lindtner. B 74.
- v. Lith, G. B 233.
- v. Lockhorst, D. 2).
- Lois, J. B 166.
- London. 71). B 234. Bz 22, Bz 38,
Bz 88. Zusätze. S. 112.
- London. Wallace-Sammlg. B 96,
B 200. Taf. 28.
- Art Coll. Ass. Ltd. LJ 1.
- v. Loo, J. 56—57. 93). Taf. 44.
- v. Loon, W. 23).
- , F. W. B 157, B 158.
- Lormier. Bz 24, Bz 25, Bz 55.
- v. Lotzbeck. B 80.
- Lübeck. B 203.
- Lugt, F. Bz 23.
- Lundens, G. B 232.
- Lutma, J. 24, 40, 41, 45. B 151,
B 156. Bz 66, Bz 67. Taf. 29.
- , J. jr. B 143, B 156, B 151.
- Lyster, Joh. 52.
- Madrid. 14).
- Maes, N. 33. 68). B 199. Bf 21.
- Malherbe. B 50.
- Manfredi. LJ 13.
- Mannheim. B 174.
- v. d. Marck. B 151, B 156.
- Marselis. B 51.
- Martens, D. B 152.
- van Sevenhoven. B 152.
- Martin, F. B 10.
- Masson. Bz 99. Taf. 13.
- Matham 44. 58). B 154, B 192.
- Mattys, E. LJ 44.
- , J. B 232.
- Mayckel, D. B 176.
- Mayer, A. B 1.
- , J. U. Bf 9.
- , S. Bf 9.
- Mebecq. 84).
- Meinerts. 23).
- v. Mellema. 69.
- Menard. Bz 73.
- Mensing. 28).
- Mesritz. B 92.
- Metsu, G. Bz 89.
- Metsue, C. B 232.
- v. d. Meulen. B 161.
- Meyssens, J. 3, 19, 112. 1), 12).
Bz 61.
- Michaelis. B 169.

Micker, H. 23).
 v. Middelum, W. B 232.
 Miereveld 51).
 v. Mieris. 58).
 Mniszech. B 151, B 156.
 v. Mockema. 47).
 Moeyaert, N. 13. 44).
 Molkenboer. Bz 73.
 Moll, P. 23).
 Montauban. Bz 84.
 de Moor, K. B 74.
 Mor, A. 8.
 Moreelse. 45. 79).
 Morelli. B 82, B 107.
 Mosolow. B 74.
 Mosyn. 22. B 42, B 54.
 v. u. z. Mühlen. B 75—79.
 Muller. Bz 75.
 —. Bz 28.
 München. 56). B 89, B 110. Bz 37
 bis 39, Bz 53. Taf. 20.
 v. Nassau, Grafen. 10. 36).
 —, Elisabeth. 9.
 v. Neale. Bz 59.
 v. Neck, J. 53. 36). Taf. 43.
 —, W. B 153.
 v. d. Neer, A. 58.
 Neidlinger, M. 52,
 Nicolai, J. 7. 23).
 Niesewand. B 205.
 Niquet. 16).
 v. Noordt, J. 56, 57. 58), 92).
 Taf. 42.
 Nowak. 47.
 Nürnberg. 44, 54.
 Nyman. Bz 59.

Obreen, C. M. C. 27).
 Oesterley. B 197.
 Oetgens, A. B 231.
 Oldenburg. B 9, B 57. Taf. 23.
 Oslo. Bf 15.
 Osnabrück. 92).
 Ovens, J. 91). B 115. Bz 64.

Pappelendam. B 122.
 Paris. 20. 14), 58). Bz 41, Bz 42,
 Bz 89. Bf 7.
 Parijs, J. B 232.
 Pauwels, H. B 232.
 Pawlowsk. B 91. Taf. 21.
 Peltzer. 10.
 Pennink Hoofd. Bz 98. Bzf 12.
 Petersburg, 54, 58. B 12, B 29,
 B 30, B 91 a Zusatz, B 111.
 Taf. 31.
 — Priv. Bes. 53. Taf. 43.
 Petit. B 113.
 Pfalz, Kurfürst v. d. B 138.
 Pfungst. Bf 16.
 Pietersz, A. 47).
 Plempius. 44. B 154.
 Ploos v. Amstel. LJz 2. B 208.
 Bz 59.
 — de Vos. Bz 71.
 Poelenburg, C. 14, 22. 58). B 237.
 Polman, C. 7.
 Pompe v. Meerderhout. B 37.
 Popta. B 21, B 52.
 Portland. 66).
 Pot, H. 45. 72), 77).
 Potma, J. 11.
 Potter, P. 13.
 de Poulton. B 191. Taf. 27.
 Pourbus. 11.
 Poussin, N. 54.
 Powys-Keck. B 225.
 Prins. Bz 46.
 Pruyssenaer. B 123.
 Pynas. 13. Bzf 1.
 Quellinus. 10.

v. d. Rade. 41).
 Ravesteijn. 51).
 Regdtz-Thott. B 83, B 198. Taf.
 16, 35.
 v. Regteren. Bz 47.
 Reiniers. B 155.
 Reisinger. B 207.

Rembrandt. passim. B 8, B 9,
 B 37, B 72, B 84, B 90, B 91,
 B 95, B 112—113, B 129, B 137,
 B 171, B 173, B 196, B 200,
 B 206, Bzf 1.
 v. Renesse. B 199.
 Renialme. B 96.
 Reydon. B 103.
 Reyners, J. 7. 23).
 Reynolds, J. B 74.
 de Ridder. B 151, B 156.
 Riedel, A. B 27, B 197.
 v. Rienecker. B 8.
 Rieve. B 129.
 Rijkzen, H. B 232.
 de Ring, J. LJ 45.
 tom Ring. 5.
 v. Rispens, S. LJ 46.
 Robinson. Bz 80.
 Rollofs, E. 1. 2).
 —. LJz 1.
 —. Bz 77.
 Rogh, J. Bf 23.
 Rolandsdr., M. 26. B 156, Bz 67.
 Taf. 29.
 Roos. B 178, B 180, B 213.
 Rose. B 167.
 de Rothschild. 35.
 v. —, A. Bf 20.
 Rotterdam. B 173. Bf 19.
 Rouger. B 6.
 le Roy. B 150.
 Rubens, P. P. passim. LJ 15.
 Bf 1, Bf 6. Bz 27, Bz 33, Bz 79.
 v. Ruisdael, S. B 238.
 Ruts, A. 7.
 de Ruyter. B 157.
 Salm-Salm. 71).
 Salzdahlum. B 19, B 60, B 108,
 B 165. Bf 5.
 Sanders, G. Bz 55.
 Sarasin. B 194. Taf. 27.
 Savecij, S. B 163.
 Scacciati. Bzf 5.
 Schallehn. B 203.

- Schatzker. B 64. Taf. 31.
 Schellingwou s. D. Backer.
 Scheltema. B 161.
 Schepemaker, J. B 232.
 Schleissheim. 87). B 174.
 v. d. Schley. B 208, B 230. Bz 59.
 Schöffner. Bz 12.
 Scholz. 40).
 v. Schönborn. B 215. Bf 1, Bf 6,
 Bf 17, Bf 18.
 v. Schooten, J. 39.
 Schtschukin. B 219.
 Schwerin. B 112.
 Schut, C. 58).
 Scrivenerius. B 17.
 Sedelmeyer. B 90, B 195. Taf. 20.
 Semeonoff. B 12, B 111.
 Siecke. B 168. Taf. 38.
 Simons. B 176.
 Singendonk. Bz 71.
 Slupwijck. B 175, B 209.
 Smids, H. 7.
 Smith. Bz 72.
 Snagge. B 186.
 Soeder. B 168.
 Sommerau. Bf 5.
 Soutman, P. 39. 58).
 v. Spaendonk. B 18. Taf. 30.
 Speck v. Sternburg. 92). Taf. 42.
 Spengler. Bz 50.
 Spex. B 5.
 Spiegel, H. 3. B 234.
 v. Stapelen, D. 52.
 Starter, J. 6. 41).
 Stategard. LJ 25, LJ 30.
 Steen, J. 54. 87).
 Steengracht. B 167.
 v. d. Stel. B 100, B 116, B 230.
 Steur, J. B 233.
 Steyn. LJ 172.
 v. d. Straat (Stradanus) 12.
 Strahov. B 172.
 Strijcker, W. 54. 88).
 Stuttgart. 29). Taf. 6.
 Suermondt. Bz 17.
 Sweerts. Bf 9.
 Taylor. B 189.
 Teheran, Priv. Bes. 33). Taf. 35.
 v. d. Tempel, A. 12. 55. 56. 90).
 LJz 6. Taf. 42.
 Tempesta. 12.
 Tendal. B 36.
 Teixeira de Mattos. B 64.
 Tharandt, Priv. Bes. B 27.
 Thiem. B 195.
 Thonisz, J. 13.
 v. Thulden, T. 14, 39. 73). LJ 19.
 B 62.
 Thyelman, S. 5.
 Tischbein. B 57.
 Töpfer. B 179.
 Torenyliet. Bzf 10.
 Tours. B 113. Taf. 21.
 Tromp, M. B 158.
 Troost. Bz 55.
 Tulp. 29.
 Turin. 86).
 v. Uden, L. B 62.
 v. d. Ulft. Bf 4.
 v. Uylenburg, H. B 16.
 —, H. 8.
 —, S. 8.
 Uyttenbogaert, J. 31—33, 40.
 B 159. Taf. 24.
 Vaillant. Bzf 9.
 —, B. 52. 85).
 —, W. 52.
 de Valck, P. 6.
 —, — d. J. 23).
 v. Valckert, W. 28.
 Valenciennes. 20.
 v. Valkenburg. Bz 15.
 Vay. B 37.
 Veith. B 8.
 v. d. Velde, A. 58. Bz 51.
 v. Velsen, C. LJ 47.
 Velters, A. 17. 19. B 160. Taf. 9.
 Verdonk. Bz 55.
 Vermeulen. B 70.
 Verspronck, C. 49. 64). B 74,
 B 168, B 173. Bz 68.
 v. Vervou, S. 10. Taf. 7.
 v. Vianen, A. B 151.
 Viardos. B 216.
 Victors, J. 86).
 de Vinck. B 43.
 Vinckboons, D. 7.
 Visch, T. B 232.
 Vischer-Burckhardt. 37).
 Visscher, M. LJ 7.
 —, N. 72).
 — Tesselschade. B 161.
 de Visscher. B 159.
 Vliet. B 44.
 de Vos, J. Bz 58.
 Vreeswijk. Bz 91.
 de Vries. B 103. Bz 84, Bz 96.
 —, Abr. 32. 64). Bf 8.
 —, Adr. 6.
 —, D. 6.
 —, G. 23).
 —, Jac. Vr. 18).
 —, Jan Vr. 6. 15).
 —, S. 7. 19).
 de Vroude, F. 44. B 162. Taf. 28.
 Vrydag. LJz 2.
 H. W. 11.
 v. Waay. B 104.
 v. Walta, F. 47).
 Ward. B 202.
 Warner. B 89.
 Warschau. B 113, B 194.
 Warwick. Bz 36.
 Weber. 10.
 v. Weelie. 10.
 Weimar. Bz 12, Bz 66, Bz 71.
 Welsh. B 187.
 v. d. Werff, A. 57.
 Weustenberg. B 220.
 Widener. B 154.
 Wien. 53. 58). LJz 5. Bz 1—3,
 Bz 49, Bz 59, Bz 64, Bz 67.
 Bzf 11—12. Taf. 1.

Wien. Gal. Liechtenstein. B 129.	Wilhelm I. 72).	Wouters, P. Bz 14.
— Kunsthdlg. B 216.	— II. 28)- B 214. Bf 21.	Wouwerman. Bzf 6.
Wieringa, N. 10. 36), 37).	— II. B 121.	Wttenbogaert s. Uyttenbo-
Wietinga. LJ 50.	v. d. Willigen. 46).	gaert.
Wigeri. 9. 28. Taf. 6.	—, B 26.	Würzburg. B 94.
Wiggersen, W. B 232.	Wilson. Bf 20.	Wybma, R. 2, 13. B 163.
v. d. Wilde, J. 7.	Winkel u. Magnussen. Bz 40.	Yver. LJz 7. B 151, B 156.
Willeboirts, T. 72).	Winsemin. 19).	Zabielski. LJ 5.
Willemans, M. 52.	de Wit, J. 57.	Zilcken. B 199.
Willems, A. 23).	Witt, Sir R. 91).	Zomer, J. B 17.
—, H. 23).	Woodburn. Bz 76.	
—, W. 23), 69).		

TAFELN



Lambert Jakobsz Nr. 26. Paulus im Gefängnis
Leeuwarden. — S. 14



Lambert Jakobsz Nr. 22. Der Zinsgroschen
Groninger Privatbesitz. — S. 14
Tafel 2



Lambert Jakobsz Nr. 34. Betende Alte
Berliner Privatbesitz. — S. 14
Tafel 3



Lambert Jakobsz Nr. 4. Der ungehorsame Prophet
Amsterdam. — S. 13



Lambert Jakobsz Nr. 7. Der Engel erscheint Jephta
Amsterdamer Kunsthandel. — S. 13



Wybrand de Geest. Selbstbildnis
Amsterdam. — S. 9



Wybrand de Geest. Gräfin Elisabeth von Nassau
Haag, Kgl. Palais. — S. 9

Tafel 5



Wybrand de Geest. Vier Kinder aus der Familie van Harinxma
Leeuwardener Privatbesitz. — S. 10



Wybrand de Geest. Die Familie Wigeri
Stuttgart. — S. 9
Tafel 6



Wybrand de Geest. Wytze van Cammingha
Leeuwardener Privatbesitz. — S. 10



Wybrand de Geest. Sophie van Vervou
Leeuwardener Privatbesitz. — S. 10



Jakob Backer Nr. 32. Der Evangelist Johannes
Bamberg. — S. 21



Jakob Backer Nr. 167. Knabenbildnis
Haag. — S. 16



Jakob Backer Nr. 160. Abraham Velters
Haager Privatbesitz. — S. 17



Jakob Backer Nr. 201. Mädchenbildnis
Londoner Kunsthandel. — S. 17



Pieter Feddes. Loth und seine Töchter
Radierung. — S. 11



Jakob Backer. Das Gesicht
Radierung Nr. 1. — S. 19
Tafel 10



Jakob Backer Nr. 57. Demokrit und Hippokrates

Amsterdamer Privatesitz. — S. 21

Tafel 11



Nach Jakob Backer Nr. 62. Cimon und Efigenia
Bremen. — S. 22



Jakob Backer (?) Nr. 13. Christus und die Samariterin
Leeuwarden. — S. 22



Jakob Backer, Handzeichnung Nr. 99. Löwe
Pariser Privatbesitz. — S. 27



Jakob Backer, Handzeichnung Nr. 16. Liegender Jüngling
Berlin. — S. 24

Tafel 13



Jakob Backer Nr. 231. Die Vorsteherinnen des Bürgerwaisenhauses
Amsterdam, Bürgerwaisenhaus — S. 28

Tafel 14



Jakob Backer Nr. 82. Knabe mit Nest
Bergamo. — S. 17



Jakob Backer Nr. 80. Knabenbildnis
Antwerpen. — S. 37
Tafel 15



Jakob Backer Nr. 107. Mädchen mit Kranz
Bergamo. — S. 17



Jakob Backer Nr. 198. Frauenbildnis
Gannö, Privatbesitz. — S. 41



Jakob Backer Nr. 196. Frauenbildnis
Darnstadt. — S. 29



Jakob Backer Nr. 71. Das Gesicht
Berlin, Finanzministerium. — S. 29



Jakob Backer Nr. 73. Das Gehör
Budapester Privatbesitz. — S. 29



Jakob Backer Nr. 74. Das Gefühl
Früher Kiew. — S. 29



Jakob Backer Nr. 72. Der Geschmack
Berlin, Finanzministerium. — S. 29



Jakob Backer Nr. 27. Ein Apostel
Dresden. — S. 21, 30



Jakob Backer Nr. 70. Der Geruch
Amsterdamer Kunsthandel. — S. 29



Jakob Backer Nr. 89. Studienkopf
München. — S. 30



Jakob Backer Nr. 90. Studienkopf
Pariser Kunsthandel. — S. 30



Jakob Backer Nr. 91. Knabe mit Sperling
Pawlowsk. — S. 30



Jakob Backer Nr. 113. Studienkopf
Tours. — S. 30



Jakob Backer Nr. 23. Kreuzaufrichtung
Amsterdamer Privatbesitz. — S. 20
Tafel 22



Jakob Backer (?) Nr. 8. Die Predigt Johannis
Münchener Kunsthandel. — S. 31



Jakob Backer Nr. 9. Die Predigt Johannis
Oldenburg. — S. 31



Jakob Backer Nr. 159. Johannes Uytenbogaert
Amsterdam, Remonstrantenkirche. — S. 31

Tafel 24



Jakob Backer Nr. 150. H. D. van de Kolck
Brüssel. — S. 32

Tafel 25



Jakob Backer Nr. 193. Frauenbildnis
Antwerpen. — S. 32



Jakob Backer Nr. 137 und Rembrandt. Elisabeth Bas
Amsterdam. — S. 33



Jakob Backer Nr. 195. Frauenbildnis
Berlin. — S. 33



Jakob Backer Nr. 194. Frauenbildnis
Baseler Privathesitz. — S. 33



Jakob Backer Nr. 191. Gelehrtenbildnis
Berliner Kunsthandel. — S. 33



Jakob Backer Nr. 162. François de Vroude
Berlin. — S. 44



Jakob Backer Nr. 200. Frauenbildnis
London, Wallace-Sammlung. — S. 44



Jakob Backer Nr. 151. Johannes Lutma
Amsterdamer Kunsthandel. — S. 40



Jakob Backer Nr. 156. Mayken Rolandsdr.
Amsterdamer Kunsthandel. — S. 40



Jakob Backer Nr. 18. Christus und das kanaänitische Weib
Tilburger Privatbesitz. — S. 37



Jakob Backer Nr. 60. Cimon und Efigenia
Braunschweig. — S. 36
Tafel 30



Jakob Backer Nr. 63. Bekränzung Mirtillis
Wiener Kunsthandel. — S. 38



Jakob Backer Nr. 12. Die heilige Familie
Petersburg. — S. 47

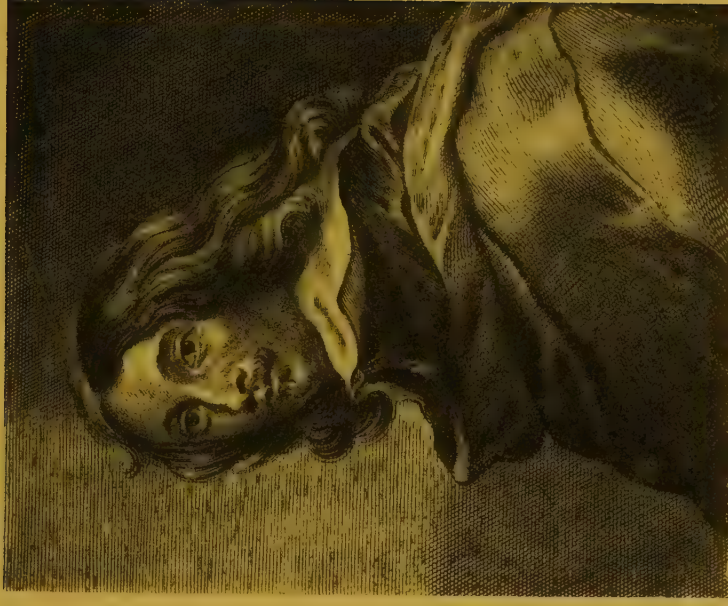


Jakob Backer Nr. 232. Die Korperschaft des Capt. C. de Graef
Amsterdam, Rathaus. — S. 41

Tafel 32



Wybrand de Geest. Bildnis des Jakob Backer
Gotha. — S. 9



Nach Jakob Backer Handzeichnung Nr. 61. Selbstbildnis
S. 17



Jakob Backer Nr. 129. Selbstbildnis
Sandpoort, Privatbesitz. — S. 44



Jakob Backer Nr. 130. Bildnis der Gattin des Künstlers (?)
Sandpoort, Privatbesitz. — S. 44



Thomas de Keyzer. Bildnis Jakob Backers
Teheran, Privatbesitz. — S. 61



Jakob Backer Nr. 86. Selbstbildnis als Schäfer
Gaunö, Privatbesitz. — S. 37



Jakob Backer Nr. 55. Venus und Adonis
Cassel. — S. 46



Jakob Backer Nr. 48. Granida und Daifilo
Detroit, Privatbesitz. — S. 38



Jakob Backer Nr. 93. Knabenbildnis
Wiener Privatbesitz. — S. 48



Jakob Backer Nr. 197. Frauenbildnis
Dresden. — S. 48



Jakob Backer Nr. 145. Gerard Hasselaer
Zeist, Privatbesitz. — S. 49



Jakob Backer Nr. 168. Herrenbildnis
Hannover, Privatbesitz. — S. 49



Jakob Backer Nr. 233. Die Vorsteher des „Hausarmenhauses auf der Neuen Seite“
Amsterdam. — S. 49



Jakob Backer, Handzeichnung Nr. 94. Entwurf zum Vorsteherbild
Amsterdam. — S. 49



Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

Adriaen Backer. Der Raub der Sabinerinnen
Braunschweig. — S. 53

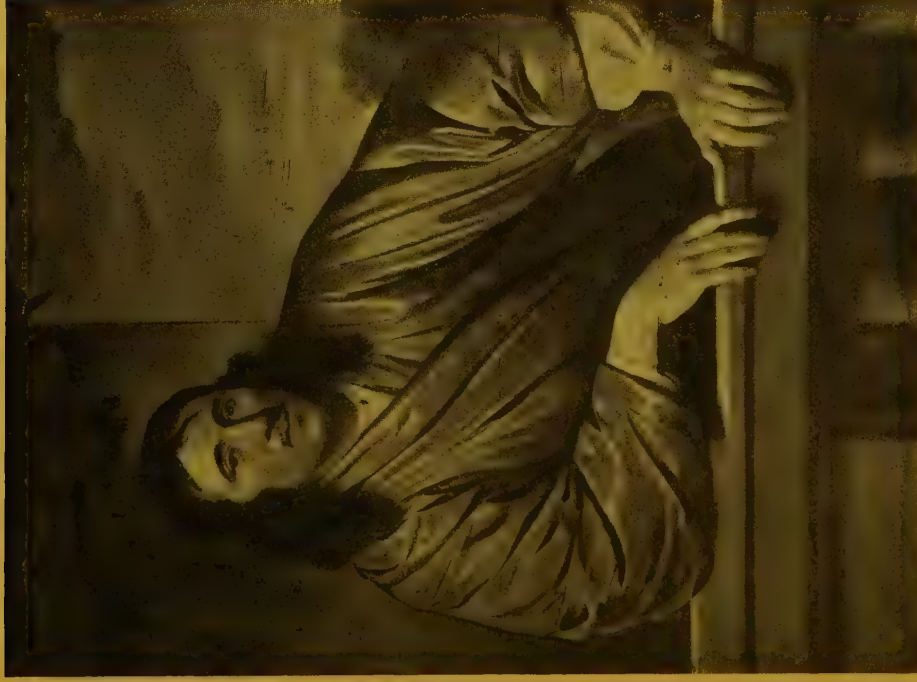
Tafel 41



Abraham Lambertsz van den Tempel. Petrus holt die Eselin
Wiener Privatbesitz. — S. 55



Abraham Lambertsz van den Tempel. Leiden, durch Minerva bekrönt
Leiden. — S. 55



Jan van Neck. Herrenbildnis
Petersburger Privatbesitz. — S. 53



Joan van Noordt, Susanna und die Alten
Lützschena, Privatbesitz. — S. 56



Jakob van Loo. Paris und Oenone

Dresden. — S. 57

Tafel 44

coll.: 44 Tafel
VIII / 60 fig

